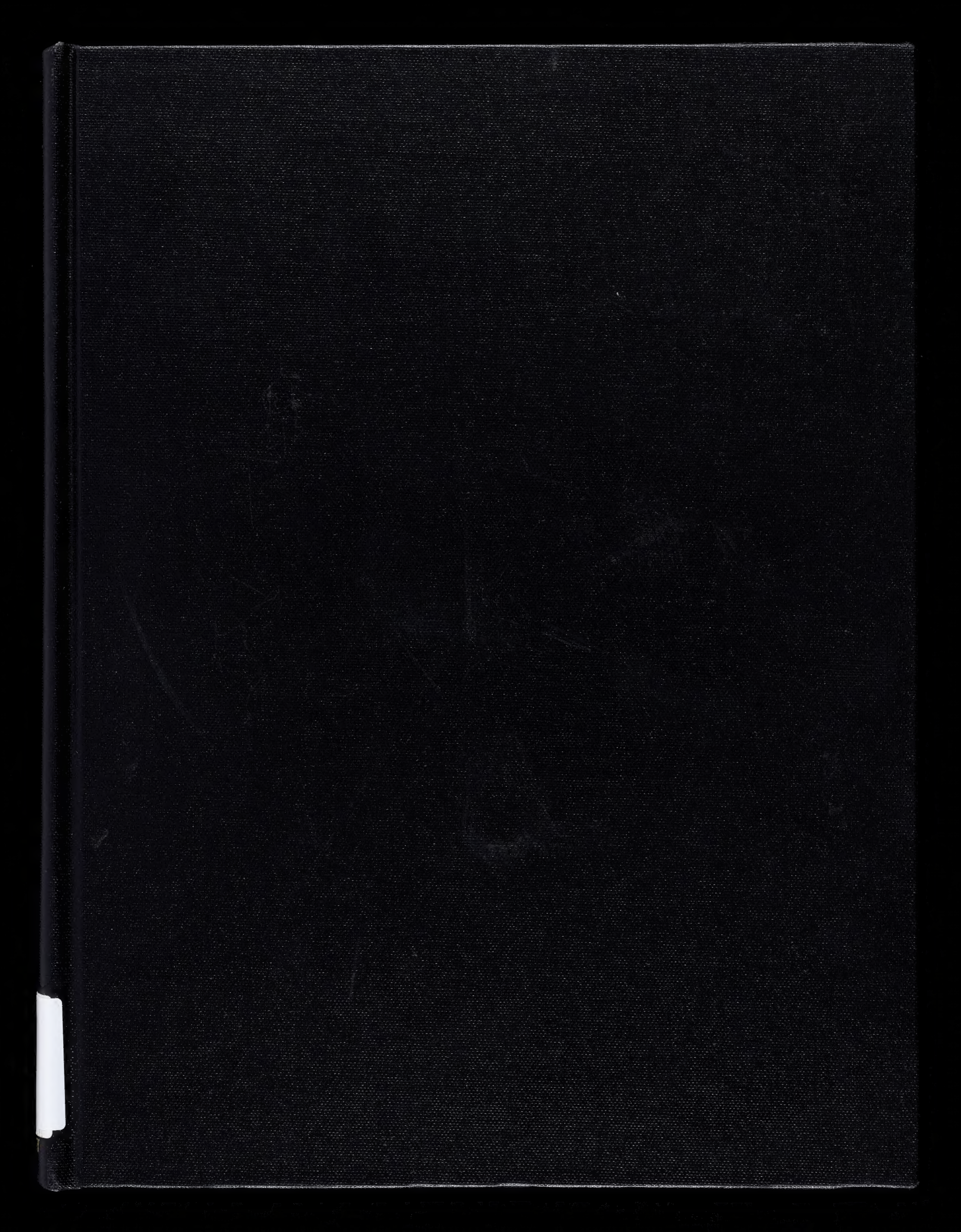


DAS ATHENER NATIONALMUSEUM

DAS
ATHENER
NATIONALMUSEUM

VON

J. N. SVORONOS

DIREKTOR DES ATHENER MÜNZKABINETTES

DEUTSCHE AUSGABE

VON

DR W. BARTH

TEXTBAND I

ATHEN

BECK & BARTH

1908

ATHEN, BUCHDRUCKEREI "HESTIA„ C. MEISSNER & N. KARGADURIS — 6621



Fundstätte der Altertümer von Antikythera.

DIE FUNDE VON ANTIKYTHERA

A. GESCHICHTE DER ENTDECKUNG UND BERGUNG



DIE südlichste unter den Inseln Griechenlands, die zwischen Kythera und Kreta, in fast gleicher Entfernung von beiden, gelegene und von nur wenigen Menschen bewohnte Felseninsel, die jetzt offiziell Andikythira, bei den Schiffern Cirigotto und bei den Einwohnern selbst Sijiljó und Stus Ljus heisst (die letzeren Namen dürften auf die alte Benennung Αἰγιλία [1] zurückgehen), sollte in der Geschichte der archaeologischen Entdeckungen der letzten Jahre eine hervorragende Rolle spielen.

Ostern 1900 liefen zwei Fahrzeuge griechischer Schwammfischer aus Syme, die auf ihrer Rückkehr von der Nordküste Afrikas, wo sie gewöhnlich ihrer Tätigkeit nachgehen, vom Winde verschlagen worden waren, zufällig die Insel Antikythera an. Die Leute suchten hier an einer Stelle, Pinakakia genannt, in einer Entfernung von kaum 15 bis 25 Meter von der Spitze des Vorgebirges Glyphadia, das man nur zu umfahren braucht, um in den Hafen Potamós [1] von Antikythera zu gelangen, den Meeresboden nach Schwämmen ab. Da er-

[1] Über diese Insel vgl. besonders R. Jameson in New Philosophical Journal Bd. XXI, Edinburgh 1836.— I. A. Ῥωμανός, Νῆσος Αἴγιλα in Πανδώρα, Bd. 18 (Athen 1868) S. 118—120, und vollständiger in Λεξικὸν Ἐγκυκλοπαιδικὸν hrsg. von Barth & von Hirst (Athen 1889) s. v. Αἴγιλα. — B. Στάης, Ἀνασκαφαὶ και ἔρευναι ἐν Αἰγιλίᾳ in Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον (Athen 1889) S. 237—242. — Dr R. Leonhard, Die Insel Cythera, in Petermann's Mitteilungen, Ergänzungsheft 128 (Gotha 1899) S. 47—77: Anticythera.

[1] Vgl. die englische Admiralitätskarte der Insel und die Karte bei Leonhard. Eine topographische Skizze der Schiff

blickte ein Taucher, namens Elias Stadiatis, in der Tiefe von ungefähr 35 Ellen zu seinem grössten Erstaunen einen wohl 50 Meter langen kompakten Haufen von Bronze- und Marmorstatuen sowie mancherlei Geräten und Überresten eines grossen Schiffes. Nachdem er den rechten Arm einer Bronzestatue (zu der auf Tafel IV abgebildeten gehörig) losgerissen hatte, stieg er voll Freude an die Oberfläche des Meeres und teilte seinen Genossen die Entdeckung mit. Sofort tauchte auch der Kapitän des symäischen Schiffes, Dem. El. Kondós [1], hinunter, um sich über die Richtigkeit der Mitteilung zu vergewissern; nachdem er dann die Stelle genau vermessen und bezeichnet hatte, fuhr er mit seinen Gefährten nach seiner Heimat Syme ab. Nach längeren Beratungen mit den Notabeln der Insel kam er aus patriotischen Rücksichten zu dem Entschluss, den Fund der griechischen Regierung anzuzeigen. Am 6. November desselben Jahres erschienen tatsächlich die Taucher in Begleitung des ebenfalls aus Syme stammenden, nunmehr verstorbenen A. Ikonómu, Professors der Archaeologie an der Athener Universität, vor dem damaligen Unterrichtsminister Spyridon Staïs, meldeten und beschrieben ihre Entdeckung, indem sie als überzeugenden Beweis den mitgenommenen Bronzearm vorwiesen, und erklärten, dass sie bereit seien, den von ihnen entdeckten archaeologischen Schatz vom Meeresboden heraufzubringen, wenn ihnen der Staat durch einen Vertrag eine dem Werte der Statuen entsprechende, befriedigende Summe als Finderlohn und Entschädigung für ihre Arbeit bei der Bergung zusichere und ihnen zu diesem Zwecke ein Kriegsschiff mit den nötigen Hebemaschienen beistelle.

Wenn man auch die Nachricht im Ministerium mit einem gewissen Misstrauen aufnahm oder mindestens vermutete, dass die Taucher die Tatsachen aufbauschten, so ging doch der Minister gern auf ihre Vorschläge ein und versprach ihnen sogar eine Erhöhung der vom Gesetze über Altertümerfunde zugestandenen Belohnung [1].

Die Taucher übergaben darauf den gefundenen Arm und stellten sich der griechischen Regierung zur Verfügung; aber wegen der zu jener Jahreszeit auf dem Meere herrschenden Stürme konnten erst am 24. November die beiden Fahrzeuge der furchtlosen symäischen Taucher [2], von dem Transportschiff Mykale der griechischen Kriegsmarine unter Kapitän Theocharis in's Schlepptau genommen, an den Ort des Schiffbruchs, von dem die Statuen offenbar herstammten, abfahren; als Spezialvertreter der archaeologischen Abteilung des Unterrichtsministeriums begleitete die Expedition der oben erwähnte Professor Ikonómu. Am Tage der Abreise erzählten die Schwammfischer von neuem in folgender Weise die Geschichte ihrer Entdeckung. Sie suchten an der besagten Stelle nach Schwämmen, als sie eines Tages in der Tiefe von ungefähr 35 Ellen auf dem Meeresboden eine Bronzestatue über Menschengrösse fanden, die aber an einer felsigen Stelle so fest eingekeilt war, dass sie sie nicht leicht herausziehen konnten. Sie brachen daher den rechten Arm ab und nahmen ihn mit sich; es war derselbe, den sie später dem Unterrichtsminister zeigten. In ganz kleiner Entfernung von der Statue bemerkten sie einen Haufen von ziemlicher

---

bruchstelle, aber ganz unrichtig (verkehrt), s. in Ἄστυ 11 Februar 1901 mit einem darauf bezüglichen Artikel von Ναυτικὸς (=E. Lykudis, Justizrat des Unterrichtsministeriums).

[1] Wir schreiben die neugriechischen Familien- und Ortsnamen phonetisch; dabei bedeutet z weiches s.

[1] S. Ἄστυ des 6., 7. und 8. November 1900.

[2] Da dies die einzigen Zeugen sind, die den Schatz auf dem Meeresboden mit eigenen Augen gesehen haben, so führe ich hier ihre Namen an. *Rheder:* Photios, Nikolaus und Elias Lendiakós. *Kapitän:* Demetrios El. Kondós. *Taucher:* Elias Stadiatis (alias Zykopándis), Kyriakós und Georg Mundiadis, Johann Pílliu (alias Roditis), Georg Kritikú, Basilios Katzarás. *Kalfater:* Merkurios K. Karajannis. Ausserdem waren bei ihnen noch 12 Ruderer. S. Ἄστυ des 1. und 13. Februar.

Höhe, der, so viel sie unterscheiden konnten, aus verschiedenen Gegenständen, Statuen und Anderem, bestand. Der hohle Teil der Statue war mit Sand und Kieseln angefüllt, die eine ganz feste Masse bildeten[1].

Nach ihrer Ankunft an dem Orte des Schiffbruchs begannen die Taucher abwechselnd zu arbeiten, mussten aber infolge starken Sturmes ihre Tätigkeit schon nach drei Stunden abbrechen. Kein Taucher konnte sich (auch später während der ganzen Dauer der Arbeit nicht) in der Tiefe von 35 Ellen unter dem Wasserspiegel länger als 5 Minuten aufhalten; drei weitere Minuten brauchten sie, um in die Tiefe zu gehen und wieder heraufzukommen. Das Transportschiff Mykale konnte bei dem Sturme wegen seines grossen Tiefgangs den ganz nahe an der gefährlichen Küste Arbeitenden gar keine Hilfe leisten und fuhr daher nach Eintritt des Unwetters mit den während dieser drei Stunden geborgenen Gegenständen nach dem Piraeus ab, wo es am 27. November eintraf; es sollte an seiner Stelle ein kleineres Schiff gesandt werden, das näher an die Küste herankommen könnte. Mit der Mykale kehrte auch der Vertreter des Ministeriums A. Ikonómu zurück. Die damals geborgenen und wegtransportierten Gegenstände waren nach den der Presse gemachten Mitteilungen folgende:

1) Der bärtige Kopf der auf den Tafeln III und IV abgebildeten Bronzestatue.

2) Die Hand eines Faustkämpfers (Tafel V Nummer 4).

3) Ein einfaches und an der Spitze abgebrochenes Schwert (Taf. V Nummer 7).

4-5) Zwei männliche Marmorstatuen ohne Kopf, vom Wasser stark beschädigt, «die eine in natürlicher Grösse, die andere etwas kleiner, aber von ziemlich guter Arbeit».

6) Der rechte Fuss einer kleinen Marmorstatue von schöner Arbeit, auf einer Basis ruhend.

7) Verschiedene Bruchstücke von Marmor- und Bronzestatuen.

8) Verschiedene Gefässe aus Ton und Bronze.

Nach Ikonómu's Aussage versicherten die Taucher immer und immer wieder, dass in der Tiefe des Meeres ein grosser Haufen von Bronze- und Marmorstatuen sowie anderen antiken Gegenständen liege, deren Bergung aber grosse Vorsicht erfordere, damit die Statuen nicht zerstört würden, weil sie, und besonders die bronzenen, infolge ihrer langen Lagerung im Meer grossen Schaden gelitten hätten[1].

Die Regierung beorderte darauf sofort die in Patras liegende Dampfgoëlette Syros nach Piraeus und befahl ihr, mit dem Ephor der Altertümer G. Vyzandinós anstatt des A. Ikonómu nach dem Schauplatz der Arbeiten abzufahren. Infolgedessen dampfte die Syros, Kapit. Jason Búbulis, sobald der Sturm, der die Unterbrechung der Arbeiten verursacht, sich gelegt hatte, mit dem Ephor Vyzandinós an Bord nach Avlaemon auf Kythera, wohin sich die Taucher schon seit dem ersten Tage wegen des Unwetters in Erwartung des zu ihrer Unterstützung erbetenen Schiffes der Kriegsmarine zurückgezogen hatten. Nach ihrer Ankunft am 3. Dezember nahm die Syros die Taucher auf ihren Fahrzeugen mit und traf Sonntag den 4. Dezember an dem Orte des Schiffbruchs ein; sofort wurden die Arbeiten in einer Entfernung von 25 Meter von der Küste wieder aufgenommen. Der erste Taucher hatte nach 3 Minuten einen linken Fuss mit dem Schienbein und einem kleinen Teil des Himation (zu der auf Tafel IV abgebildeten Statue gehörig) «abgerissen». Bis Sonntag Abend wurden ferner geborgen «zwei Marmorstatuen, infolge des langen Liegens im Meere bis zur Unförmlichkeit zerstört (mit Ausnahme der Rückseite der einen), die Basis eines Pferdes aus Marmor, vier mar-

[1] Ἄστυ 27. November 1900.

[1] Ἄστυ 28. November 1900.

morne Hände, zwei Füsse aus Bronze und ein Pferdefuss aus Marmor»[1].

Am folgenden Tage gingen zwar die Fahrzeuge bei starkem Wellenschlage an den Platz, mussten sich aber nach einer Stunde vergeblicher Anstrengungen nach dem Ankerplatz Heil. Nikolaus (Avlaemon) zurückziehen, wo sie 5 Tage lang vom Unwetter eingeschlossen blieben.

Die Funde der folgenden Tage waren indessen viel reichlicher. Ausser einem Marmorpferde wurde eine Menge bronzener Gegenstände geborgen, das Schwert einer Bronzestatue (Taf. V Nummer 6), eine bronzene Lyra (Taf. IX, 5), Bruchstücke eines bronzenen Thrones oder Ruhebettes (Taf. IX), die als Verzierungen des untergegangenen Schiffes angegeben wurden, sowie die von allen bei Antikythera gefundenen Marmorstatuen am besten erhaltene Statue des sich verteidigenden Kriegers (Ἀρχ. Ἐφημερ.[2] 1902, Taf. Α΄ 1), seither wohl bekannt unter der von P. Kavvadias stammenden Bezeichnung ὁ ἀποσκοπεύων (der in die Ferne Blickende)[3].

Nachdem die Arbeiten wiederum wegen des schlechten Wetters unterbrochen worden waren, kehrte Vyzandinós am 12. Dezember mit dem Ergebnis nach Athen zurück und berichtete seitdem zweimal in populärer Weise über die unter seiner Aufsicht ausgeführten Arbeiten[4].

An Stelle von Vyzandinós wurde an den Ort der Nachforschungen ganz allein, ohne Kriegsschiff, der Sekretär der archaeologischen Abteilung Kritikós geschickt, um die Arbeiten der Taucher zu verfolgen. Kaum waren diese in den letzten Tagen des Dezember wieder aufgenommen, als am 27. Dezember telegraphisch die erfreuliche Nachricht einlief, es sei von den Tauchern eine ganze Bronzestatue geborgen worden, «ein Hermes oder Apollon, etwas höher als natürliche Grösse, allerdings in fünf Teilen, aber sehr gut erhalten, dazu noch verschiedene Stücke von andern Werken»[1].

Sofort erbat das Unterrichtsministerium vom Marineministerium von neuem die Absendung eines Kriegsschiffes, um die Taucher in ihrer Arbeit zu unterstützen.

Am 10. Januar des folgenden Jahres 1901 übernahm die Syros in Antikythera die Bronzestatue und die andern bei der neuen Campagne geborgenen Gegenstände, über die man in Athen fast gar keine Nachricht hatte; sie trafen hier aber erst am 21. Januar ein. Diese neue Ernte rief bei den anwesenden Archaeologen und allen Athenern die freudigste Aufregung hervor. Ausser der als Apollo oder Hermes ausgegebenen Statue von bester Technik und Erhaltung (Taf. I und II), von der man seither behauptet hat, sie sei «bestimmt ein dem Praxitelischen ebenbürtiger Hermes», kamen auch zwei sehr schöne und in jeder Beziehung wertvolle, gut erhaltene männliche Bronzestatuetten (Taf. VII und VIII, 2) an, ferner die grössere, aber schlecht erhaltene weibliche Bronzestatuette einer «Priesterin» (Taf. VI), zwei bronzene Füsse mit Sandalen (Taf. V), eine ebenfalls bronzene linke Hand (Taf. IV) von schöner Technik und mehreres andere[2].

Das Unterrichtsministerium, in dem vorläufig die Funde zu freier Besichtigung ausgestellt waren, wurde zu einem Wallfahrtsorte der einheimischen und fremden Bevölkerung Athens; man hätte in jenen Tagen vorzügliche psychologische Studien über den tiefen Ein-

[1] Ἄστυ 9. Dezember 1900.

[2] Bei den Marmorstatuen verweisen wir vorläufig auf die Tafeln der Ἐφημερὶς Ἀρχαιολογικὴ 1902.

[3] Ἄστυ 13. November 1900.

[4] U. d. T. Εἰς τὸν βυθὸν τῶν Ἀντικυθήρων in Παναθήναια (Athener Zeitschrift) Bd. I 1900 1901, S. 224—227, mit Abbildungen des sich vertheidigenden Kriegers und des Fusses des Bronzestatue, und Τὰ Ἀντικυθηραϊκὰ εὑρήματα in der Zeitung Ἀθῆναι vom 21. Oktober 1902. Die angekündigte Fortsetzung ist nicht erschienen. Vgl. auch Ἄστυ vom 14. Dezember 1900 [Mitteilung von Vyzandinós].

[1] Ἄστυ 28. Dezember 1900.

[2] S. Ἄστυ 22. und 23. Januar 1901 und die übrigen Athener Zeitungen dieser und der folgenden Tage.

druck machen können, den die Meisterwerke der griechischen Kunst auf jeden und vor allem auf das griechische Volk ausüben, das mit Recht diese Werke als die köstlichsten Schätze aus seiner ruhmreichen Vergangenheit betrachtet.

Das freudige Ereignis wurde telegraphisch überallhin gemeldet; die Archäologen begannen ihre Untersuchungen und ihren noch jetzt andauerden Streit über die Zeit des Schiffbruches, den künstlerischen Wert, den Gegenstand der Darstellung u. s. w. Gleich damals fasste der Generalephor der Altertümer die Meinung vieler Archaeologen in Athen, die den Schatz besichtigten, in einer Mitteilung an die Pariser Akademie u. a. zusammen, die mehrmals abgedruckt wurde, und von der er für die Griechen auch einen Auszug in den griechischen Zeitungen veröffentlichte. Nach dieser «stellt die grosse und wohlerhaltene Statue höchst wahrscheinlich einen Hermes dar und ist ein vorzügliches Werk aus der Glanzperiode der Kunst. Was der Praxitelische Hermes in Marmor ist, das ist die besagte Statue in Bronze. Es ist ein Werk aus dem IV. Jahrhundert v. Chr., der Zeit des Praxiteles und Lysippus. Die drei Bronzestatuetten gehören ebenfalls in die beste Zeit, sind aber vielleicht etwas älter, d. h. aus dem V. Jahrhundert v. Chr., dem Jahrhundert des Phidias und Polyklet» [1].

Seitdem wurden die Bergungsarbeiten mit noch grösserem Eifer fortgesetzt. Da die Taucher erklärten, es lägen auf dem Meeresboden «grosse Bronze- und Marmorstatuen, die sie wegen ihrer Schwere nicht heraufziehen könnten», so beschloss man, ein grösseres Kriegsschiff mit grossen Krahnen zu benützen. Für die Kosten der Arbeiten wurde ein Kredit von 60 000 Drachmen verlangt; ferner machte man den freilich vergeblichen Versuch, die Anzahl der Taucher zu vermehren, und plante die Beschaffung von besseren Einrichtungen zur Erforschung des Meeresbodens [1]; denn die Zahl der symäischen Schiffsleute belief sich zwar auf 22, aber wirkliche Taucher waren davon nur sechs, die abwechselnd in die Tiefe von 35 Ellen hinuntergehen mussten und weder länger als 5 Minuten dort arbeiten, noch auch mehr als zweimal an demselben Tage tauchen konnten [2].

Da damals in der Presse verlautete, die Bergung erfolge mit zu grosser Eile und die Altertümer würden infolgedessen in Stücken herausgezogen, so erliessen die verantwortlichen Beamten des Ministeriums in den Zeitungen eine Erklärung, aus der wir die nachstehenden, wichtigen Notizen entnehmen können [3]. «Die symäischen Taucher arbeiten mit solcher Vorsicht, dass oft zwei bis drei Tage vergehen, bis sie einen Gegenstand heraufbringen. Wenn sie auf dem Meeresboden ein Stück finden, so binden sie es nicht fest, noch reissen sie es mit Gewalt los, sondern tauchen alle nacheinander unter und graben den Boden ringsherum sorgfältig weg; erst wenn sie sicher sind, dass es frei liegt, ziehen sie es aus dem Schlamm und bringen es herauf. Einen Beweis für die Art ihrer Arbeit liefern übrigens die bisher geborgenen Gegenstände. Keiner von diesen, keine Hand und kein Fuss, zeigt Spuren, die darauf hinweisen könnten, dass er kürzlich von dem ganzen Körper abgebrochen worden ist; vielmehr ist bei allen zu sehen, dass der Bruch schon vor Tausenden von Jahren erfolgt ist. Die grosse Statue, die in fünf grossen und mehreren kleinen Stücken herausgezogen wurde, ist so zerstückelt auf dem Meeresboden gefunden worden, wie sie heraufgebracht worden ist. Die Taucher haben mehrere Tage gearbeitet, bis sie die einzelnen Stücke im Schlamm in der Nähe des Punktes entdeckten, wo zuerst

[1] Ἄστυ 23. Januar 1901. Ausführlicher findet man diese Mitteilung in Πρακτικὰ τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας 1900, S. 95—102, Journal of Hell. Studies Bd. XXI (1901) S. 205—208, Revue des Etudes Grecques Bd. XIV (1901) S. 122—126 u. a., überall mit Abbildungen.

[1] Ἄστυ 24. Januar 1901.
[2] Ἄστυ 25. Januar 1901.
[3] Ἄστυ 26. Januar 1901.

der obere Teil des Rumpfes mit dem Kopf gefunden worden war.

«Übrigens haben die symäischen Taucher ausser der Empfehlung des Ministeriums, bei der Untersuchung des Bodens darauf zu achten, dass nichts zerbrochen werde, noch einen andern Grund, die grösste Sorgfalt bei der Bergung der Altertümer anzuwenden. Man hat sie darauf aufmerksam gemacht, dass der Wert der Stücke, je besser der Zustand ist, in dem sie an's Tageslicht kommen, um so höher ist, und dass daher auch ihre Entschädigung um so grösser sein wird. Auch der Ephor der Altertümer Vyzandinós hat bei seiner Anwesenheit in Antikythera selbst beobachtet, dass die Taucher ein grösseres Interesse für die gute Erhaltung der Altertümer zeigten, als sogar die begeisterten Verehrer der alten Kunst»[1].

Es besteht zwar ein Widerspruch zwischen dieser Notiz und den bis zu diesem Zeitpunkt veröffentlichten Nachrichten und den Erzählungen der Taucher selbst, in denen immer von einem Losreissen gesprochen wurde, auch macht sich die Absicht, beruhigend auf die Gemüter zu wirken, etwas zu sehr bemerkbar; indessen darf man doch wohl aus diesen Zeilen entnehmen, ich will nicht sagen, wie die Bergungsarbeiten, wenigstens in der letzten Zeit, vor sich gingen, aber immerhin, wie sie geschehen sollten, und wie sie auch allem Anscheine nach später wirklich ausgeführt worden sind.

Auch die infolge der tadelnden Stimmen damals vom Ministerium berufene Kommission aus den Chemikern A. Christomanos und A. Damverjis und dem Mineralogen K. Mitzópulos, sämtlich Professoren der Athener Universität, gab ihr Gutachten dahin ab, dass «die Brüche der meisten und grossen Stücke alt seien; bei einigen kleineren Stücken seien allerdings unbedeutende Abschlagungen zu bemerken, die man darauf zurückführen müsse, dass das Material der Statuen infolge der Einwirkung des Meerwassers mürbe und brüchig geworden sei, und die wahrscheinlich entweder bei der Herausschaffung oder während des Transportes entstanden sein dürften».

Auf eine zweite Frage «wegen der fehlenden Rümpfe, ob diese nämlich ganz zerstört seien oder etwa noch im Schlamme des Meeresbodens lägen», antwortete dieselbe Kommission in folgender Weise: «Eine chemische Auflösung der fehlenden Rümpfe kann die Kommission nicht annehmen, vielmehr müssen sich diese, wenn die Werke ursprünglich vollständig waren, noch vorfinden. Bei der abschüssigen Natur des Meeresbodens muss sich jedoch die Nachforschung auf eine weite Strecke ausdehnen, da Stürme und Erderschütterungen sehr wahrscheinlich die zwar festen, aber hohlen Stücke von der Stelle bewegt und diese sich in einem weiten Umkreis gelagert haben können; die Vermutung (wessen?), dass die Stücke von damals schon zertrümmerten Statuen herstammten und mit wohlerhaltenen ganzen Statuen transportiert wurden, lässt sich nicht unbedingt abweisen»[1].

Nach den am 28. und 30. Januar einlaufenden neuen telegraphischen Nachrichten hatten die Taucher bei ihren andauernd fortschreitenden Arbeiten den Anker des untergegangenen Schiffes (Ἐφημ. Ἀρχ. S. 171 Abbild. 18)[2] geborgen, ferner verschiedene Marmorfiguren in Stücken, Tongefässe, Bruchstücke des Schiffes und besonders einen schönen Kopf, dessen Hinterseite zerstört war (Ἐφημ. Ἀρχ. Taf. Ε´ 1). Um ihn heraufzubringen, brachen sie ihn vom Rumpfe ab; dieser selbst, in natürlicher Grösse, wurde erst später geborgen (Ἐφημ. Ἀρχ. Taf. Ε´ 2). Ausserdem fanden sie einen Haufen weiterer Marmorstatuen, die sie aber, wie die Nachricht besagte, wegen ihrer Grösse und ihres Gewichtes nicht heraufbringen konnten[3].

[1] Ἄστυ 27. Januar 1901.

[1] Ἄστυ 28. Januar 1901.

[2] Eine schöne Abbildung dieses Kopfes in Παναθήναια Bd I S. 377.

[3] Ἄστυ 29., 30. und 31. Januar 1901.

Hierauf entschloss sich der Unterrichtsminister, selbst an Ort und Stelle zu reisen; als seine Begleiter hatte er den Generalephor der Altertümer Kavvadias als archaeologischen Leiter der Bergung, den Ephor der Altertümer P. Kastriotis und den Justizrat des Unterrichtsministeriums Emm. Lykudis, dessen Aufgabe es war, jede Frage wegen der den Tauchern durch Vereinbarung zugesicherten Belohnung zu schlichten.

Sie gingen an Bord der Mykale, Kapitän Th. Theocharis, und nahmen ausser der Dampfgoëlette Syros noch ein gedecktes Lichterschiff mit einem Krahnen und den sonstigen Hilfsmaschienen mit. Nachdem sie von Piraeus am Abend des 7. Februar abgefahren waren, kamen sie am 8. Februar N. M. 5 Uhr nach einer schlechten Fahrt in Potamós auf Antikythera an; hier erwarteten sie die Taucher, müde und mutlos infolge der Schwierigkeiten der Bergung und der von ihnen ausgestandenen Leiden und entschlossen, die Arbeiten abzubrechen und in ihre Heimat zurückzukehren.

Sofort begann die Mykale, die Statuen heraufzuwinden, welche die symäischen Taucher vor der Ankunft des Schiffes, da sie nicht vermochten, sie aus dem Wasser zu heben, mit Mühe auf dem Meeresboden an eine weniger tiefe Stelle geschleift hatten. Unter diesen befand sich auch der schon oben erwähnte, teilweise gut erhaltene Kopf eines flaumbärtigen Jünglings («=τὸ πρῶτον ὑπηνήτου») und der von Schwämmen bewachsene Rumpf, von dem ersterer bei der Bergung abgebrochen worden war, ferner der Leib eines Pferdes mit verschiedenen Reliefverzierungen (Adler und Waffen) am Halse (Ἐφημ. Ἀρχ. Taf. Β´ 3) und andere, leider zerstörte Marmorstatuen, wie z. B. der Rumpf einer weiblichen Figur mit gekreuzten Beinen, dann viele Gefässe und Bruchstücke des Schiffes, ein goldenes Ohrgehänge u. s. w.

Am folgenden Tage, 9. Februar, fuhren die beiden Dampfer mit den Fahrzeugen der Schwammfischer von Potamós an den Ort des Schiffbruchs. Durch die persönlichen Ermutigungen und Versprechungen des Ministers Staïs angefeuert, banden die Taucher die Statuen an starke Taue; aber die Mühen und Gefahren waren so furchtbar, dass sie oft halbtot vom Meeresboden heraufkamen, den sie um die Statuen herum aufgraben mussten.

Zuerst wurde das vom Meerwasser zerfressene marmorne Sitzbild eines Gottes (Ἐφημ. Ἀρχ. Taf. Α´ 5) emporgezogen. Dann meldeten aber die Taucher, es lägen über den Statuen ungeheure Steinblöcke oder «Felsen». Leider kam bei der sehr erklärlichen Aufregung niemand, weder der beaufsichtigende Archaeologe Kavvadias noch seine Begleiter, auf den Gedanken, diese «Felsen» könnten etwa Kolossalstatuen sein, wie sich nachträglich herausstellte; vielmehr glaubten alle, es handle sich um Felsen, die infolge einer Erderschütterung in unbekannter Zeit nach dem Schiffbruche von der oberhalb liegenden Küste heruntergestürzt seien.

Man liess sie also wegräumen. Die Taucher umwanden sie mit einem sehr starken Tau, dessen Ende an der kräftigen Maschiene der Mykale befestigt war, und nach einigen Windungen waren sie unter dem Wasser in den in der Nähe gähnenden Abgrund hinuntergerollt.

Nach der Wegschaffung dieser Hindernisse wurden mehrere andere, meistens zu fast unförmlichen Massen gewordene Rümpfe von Marmorstatuen heraufgebracht; eine von diesen Statuen, bei der man noch die Umrisse eines sich mit der Rechten auf einen Pfeiler stützenden Jünglings erkennen kann (Ἐφημ. Ἀρχ. Taf. Β´ 3) erhielt von den Mitgliedern der Expedition die Bezeichnung «das Gespenst des Praxitelischen Hermes». Während der Arbeit riss sich leider ein grosser Pferdeleib, der mit unendlicher Mühe, aber schlecht festgebunden worden war, aus den Fesseln der in tieferem Wasser ankernden Mykale los und verschwand für immer im Abgrund.

Darauf kam man zu dem Entschluss, die Mykale solle mit dem Generalephor nach Piräus zurückkehren und geeignetere Mittel und vor allem den Minenleger Aegialia holen, da er oberhalb der Schiffbruchstelle liegend in senkrechter Richtung arbeiten könne, um die übrigen Statuen, die nach Aussage der Taucher ungeheuer gross sein sollten, heraufzuziehen [1].

Am 12. Februar kam der Generalephor auf der Mykale mit sämtlichen bis zur Abfahrt geborgenen Stücken nach Athen zurück; seine ausführliche Erzählung über die letzten Arbeiten wurde von den verschiedenen Athener Zeitungen und dem Panhellenischen Zeitungsbureau veröffentlicht [2].

Die Statuen wurden sofort in das Nationalmuseum überführt; da nun seitdem ihre Oberfläche abgerieben und von den verschiedenartigen Ansätzen gereinigt worden ist, dürfte es nicht zwecklos sein, hier den allgemeinen Teil einer Schilderung einzufügen, die ein Augenzeuge von ihrem Aussehen, als sie sich noch auf dem Verdeck der Mykale befanden, entworfen hat [3]. «Es sind ungefähr 20 Stück, meistens männliche Marmorstatuen, vielleicht nur 2 oder 3 weibliche. Das Meer hat in schrecklicher Weise auf sie eingewirkt. Die meisten von ihnen sind jetzt in unförmliche Seefelsen verwandelt und haben das Aussehen ungeheurer Meermuscheln. Es scheint, dass sich eigentümliche chemische Verbindungen zwischen dem weissen Marmor und dem zersetzenden Meerwasser gebildet haben. Die Beine sind ganz dünn geworden, die Arme zerfressen, die Köpfe schrecklich verunstaltet, die schönen Linien unter den Ansätzen von Salzen und Muscheln ganz verschwunden und die Körper porös, sodass sie sich zu dünnem Staub zerreiben lassen; das jungfräuliche Weiss des Marmors hat die Farbe eines ewig von den Meereswogen gepeitschten Felsens angenommen . . . . Aber unter der Umwandlung und Zerstörung, die das Meer vollzogen hat, ahnt man die alte Herrlichkeit, glaubt man noch die schönen Linien zu erkennen» u. s. w.

Am 14. Februar fuhr der Generalephor mit dem Ephor P. Kastriotis auf der Mykale wieder nach Antikythera, begleitet von dem Minenleger Aegialia. Aber wegen des herrschenden Sturmes, der auch für einige Tage eine Unterbrechung der Bergungsarbeiten veranlasst hatte, musste die Mykale nach Kythera gehen, wohin sich auch der Unterrichtsminister begeben hatte, und die Aegialia, die beim Kap Malea in gefährlicher Lage gewesen war, flüchtete sich nach Viae (Βοιαί)[1]. Erst am 16. Februar konnten beide Schiffe sich der Küste nähern, wo der Schiffbruch stattgefunden hatte. Hier hatten unterdessen die Taucher gegen Mittag des vorhergehenden Tages ihre Tätigkeit wieder aufgenommen und «die untere Hälfte einer weiblichen Marmorfigur von schlechter Erhaltung, zwei ganze Hydrien und zwei Statuenbasen» herausgeholt. Die Taucher erzählten den ihnen zu Hilfe Kommenden, sie sähen in den Einschnitten des Meeresbodens verschiedene Statuen, besonders eine, deren Kopf und Gewand deutlich erkennbar seien, zwei Pferde u.s.w., setzten jedoch hinzu, dass zu ihrer Bergung wiederum ein auf ihnen liegender «grosser Felsblock», weggeschafft werden müsse. Gesagt, gethan. Am folgenden Tage, 17. Februar, wurde der «Felsblock» an einem starken Tau festgemacht, und die Aegialia wandte sich mit voller Dampfkraft dem offenen Meere zu. Aber das Tau zerriss, ohne den «Felsblock» von der Stelle zu rücken—glücklicherweise! Schon hatte man ihn von neuem festgebunden und zog ihn unter dem Wasser her, um ihn an einer tiefen Stelle

[1] Einen gut geschriebenen, ausführlichen und nützlichen Bericht über diese Arbeiten in Form eines Tagebuches vom 7. bis 10. Februar veröffentlichte der Augenzeuge Emm. Lykudis im Ἄστυ vom 13. Februar. S. auch Ἑστία vom 12.

[2] S. Ἄστυ, Νεολόγος, Σκρὶπ u.s.w. vom 13. Februar 1901.

[3] Ἀκρόπολις 13. Februar 1901.

[1] Ἄστυ 15., 17. und 18. Februar 1901.

loszulassen und zu versenken, als der Minister plötzlich auf die Vermutung kam, die Blöcke dürften am Ende kolossale Statuen sein, die bei dem schwachen Lichte auf dem Meeresboden recht wohl das Aussehen von natürlichen Felsen haben könnten, und darauf bestand, dass sie zuerst senkrecht bis zum Wasserspiegel emporgehoben würden, damit man sich über ihre Natur vergewissere. Als nun dieser Befehl mit einer gewissen Gefahr für das Schiff ausgeführt war, hörte man von den sich über Bord neigenden Mannschaften einen lauten Schrei der Freude: an der Oberfläche des Meeres erschien der kolossale Rumpf eines marmornen Herakles von grosser Ähnlichkeit mit dem Farnesischen im Museum von Neapel (Ἐφημ. Ἀρχ. Taf. B′ 1). Sein Gewicht war so gross, dass ihn die Aegialia zu seiner Bergung zuerst unter Wasser bis zur Mykale schleppen musste, die ihn dann an ihre Krahnenketten nahm und unter grosser Gefahr auf's Verdeck zog.

Unter diesem Herakles wurde eine marmorne Gewandstatue gefunden und heraufgebracht, die «an eine Apollodarstellung erinnert» (=Diomedes: Ἐφημ. Ἀρχ. Taf. E′ 3).

Am folgenden Tage, Sonntag 18. Februar, liessen sich die erschöpften Taucher nur mit Mühe überreden, wiederum zu arbeiten; sie bargen an diesem Tage «drei Statuen und einen Pferdeleib, an dem Kopf und Füsse fehlten».

Trotz aller Zwistigkeiten zwischen den Tauchern und ihrem Kapitän brachte es der Minister doch zuwege, dass die entkräfteten Taucher, von denen einige sogar schwer krank waren, auch am darauf folgenden Tage von 6 Uhr früh bis 3 Uhr N. M. arbeiteten. Während dieser Zeit sicherte man zuerst Stücke des Herakles, die abgebrochen waren, während die Statue von der Aegialia über die unterseeischen Felsen gezogen wurde, dann die ursprünglich aus zwei Stücken bestehende Statue eines Jünglings, der die Rechte auf die Hüfte stützt (Ἐφημ. Ἀρχ. Taf. Z′ 4). Auf seiner Brust war die eine Seitenlehne des bronzenen Thrones angeklebt; man durfte daher hoffen, durch sorgfältige Aufgrabung des Conglomerats von grobem Sand und Steinen, das sich unter den Statuen gebildet hatte, die fehlenden Rümpfe zu den schon gefundenen Extremitäten bronzener Statuen zu entdecken. Schliesslich wurde ein marmorner Rumpf mit dem bärtigen, behelmten Kopfe heraufgezogen (Ἐφημ. Ἀρχ. Taf. Z′ 2).

Die gänzlich erschöpften Taucher weigerten sich jedoch, ihre Tätigkeit fortzusetzen. Der Gedanke, den felsharten Boden in der Tiefe von 35 Ellen unter dem Wasserspiegel aufzugraben, wovon die anwesenden Archaeologen die Entdeckung von unbeschädigten Statuen und besonders bronzenen erwarteten, erschreckte sie, und so behaupteten sie, keine Hoffnung mehr auf die Auffindung weiterer Statuen zu haben. Im Gegensatz zu ihnen bestanden die Eigentümer und Kapitäne der Schiffe darauf, dass noch zahlreiche Stücke auf dem Meeresboden zu finden sein müssten, und schlugen dem Minister vor, nach Syme zu fahren, um ihre Bemannung zu ersetzen.

Schliesslich bewog der Minister Staïs die Taucher durch Verheissung einer höheren Belohnung, noch weitere acht Tage zu arbeiten, worauf die Aegialia sie nach Piraeus schleppen sollte, und kehrte am Abend des 19. Februar mit seiner Begleitung und den Funden nach Athen zurück[1].

Von den Archaeologen blieb niemand als Vertreter der archaeologischen Abteilung des

[1] Über die Ereignisse vom 12. bis 19. Februar s. Ἡμερολόγιον αὐτόπτου (E. S. Lykudis) im Asty vom 19. und 21. Februar 1901. Ferner dess. Aufsatz Τὰ ἀγάλματα τῶν Ἀντικυθήρων in den Παναθήναια Bd. A′ S. 386—387. Derselbe hat (anonym) auch in der Ἑστία vom 22. Februar einen ausführlichen Bericht u. d. T. Εἰς τὸν τόπον τοῦ ναυαγίου veröffentlicht. Vgl. ausserdem die Mitteilungen über dieselben Arbeiten vom Minister Staïs u. A. in den Athener Zeitungen Ἑστία und Ἑσπερινὴ des 20., Σκρίπ, Ἐμπρός, Ἀκρόπολις, Νεολόγος, Ἄστυ u. s. w. des 21. Februar. In der Ἑστία vom 19. Februar erschien über die Funde ein langes Telegramm des Kapitäns Theocharis der Mykale an das Marineministerium; im Ἄστυ 22. Febr. ein Bericht des Ministers Staïs an den Premiermin. Theotokis.

Ministeriums in Antikythera, es wurde aber beschlossen, dass der Ort der Nachforschungen nach Unterbrechung der Arbeiten polizeilich bewacht werden solle.

Die allein zurückgebliebenen Taucher fuhren an den folgenden Tagen, 20. und 21. Februar, mit ihrer Arbeit fort und bargen nach einer telegraphischen Nachricht des Bruders des Ministers in Kythera zwei verstümmelte, nur am untern Teile des Körpers bekleidete Sitzfiguren aus Marmor, eine Marmorstatue in der Stellung eines Faustkämpfers oder eines Mannes, der irgend etwas zieht (Ἐφημ. Ἀρχ. Γ′ 4), eine Jünglingsstatue ohne Füsse (Ἐφημ. Ἀρχ. Γ′ 3), eine Marmorbasis mit einem nur auf den Zehen ruhenden Fusse, den Rumpf einer grossen Marmorstatue ohne Kopf, den Bronzekopf einer Gans von dem Thron oder Ruhebett (Taf. IX 4) und einige andere Stücke; ausserdem sahen sie noch ein weiteres marmornes Pferd [1].

Darauf brachen sie ihre Arbeit ab, und die Absendung des damaligen Professors der Archaeologie Ikonómu mit dem Auftrage, sie durch Versprechung einer höheren Belohnung zur Fortsetzung zu bewegen, schlug fehl.

Am 16. Februar brachte die Mykale die letzten Funde und die Taucher selbst nach Piraeus; diese wollten sich wenigstens einen Monat ausruhen und erst dann wieder an die Arbeit gehen, was ihnen auch vom Ministerium zugestanden wurde [2].

Der eine von den beiden Kapitänen der Schwammfischer, namens Photiadis, wandte sich nach seiner Ankunft in Athen persönlich an den Unterrichtsminister Staïs und teilte ihm mit, dass er, «nicht befriedigt von den Bemerkungen der Taucher, selbst auf den Meeresboden hinuntergetaucht sei und dort im Schlamme eine Menge von Statuen, mindestens dreimal so viel als bis dahin geborgen waren, gesehen habe; diese Statuen seien ihm alle wie ganz vorgekommen, besonders habe er auf dem Haufen eine grosse, wohlerhaltene Marmorstatue unterschieden». Er setzte noch hinzu, dass er sich anheischig mache, durch Vermehrung der Anzahl der Taucher ohne Rücksicht auf seinen eigenen Gewinn alle diese Schätze in Zeit von drei Monaten heraufzubringen, doch müssten im Augenblick die Arbeiten aufhören, damit die Taucher in ihrer Heimat das Osterfest feiern könnten [1]. Das Ministerium wünschte zwar die sofortige Wiederaufnahme der Arbeiten, aber da verschiedene von den Tauchern erklärten, sie seinen tatsächlich unfähig weiterzuarbeiten und müssten sich mit Rücksicht auf ihre Gesundheit einige Zeit erholen, so gestattete der Minister dem Kapitän, der die Arbeit fortsetzen wollte, eine Frist von vierzehn Tagen, um seine neue Mannschaft zusammenzustellen, betonte jedoch, dass die Regierung, wenn daraus nichts würde, die Vorschläge anderer Taucher aus Aegina annehmen werde, die sich anheischig gemacht hätten, die Bergungsarbeiten durchzuführen [2].

In der Tat meldeten die symäischen Kapitäne schon am 9. März, dass sie ihre Bemannung geheuert und statt der früheren sechs Taucher jetzt zehn genommen hätten, damit die Arbeit in Zukunft regelmässiger und mit besserem Erfolge vor sich gehen könnte, mit einer Unterbrechung von wenigen Tagen wegen des bevorstehenden Osterfestes [3].

Die Taucher fuhren, von einer Dampfgoëlette der Kriegsmarine begleitet, erst am 17. März ab; bei ihnen befand sich auch der Ephor der Altertümer K. Kuruniotis, der vom Ministerium beauftragt war, die Arbeiten, die wegen des herrschenden Sturmes erst am 24. März wieder aufgenommen wurden, zu beaufsichtigen.

Gleich nach Beginn brachten die Taucher

[1] S. Ἐμπρός, Ἄστυ, Ἀκρόπολις und Σκρὶπ vom 24. Februar 1901.

[2] Ἄστυ 27. Februar 1901.

[1] Ἄστυ 2. u. 3. März 1901.

[2] Ἄστυ 4. März 1901.

[3] Ἄστυ 10. und 14. März 1901.

einen marmornen Pferdeleib herauf, der um den Hals eine Reliefdarstellung trug (Ἐφημ. Ἀρχ. Taf. Β′ 4). Dann unterbrachen sie aber am 29. März wegen des Osterfestes die Arbeit und nahmen sie erst in der Woche nach Ostern wieder auf. Bis zum 9. April wurden geborgen «verschiedene Marmorbasen, einige minderwertige Skulpturen und ein Pferdekopf von mässiger Erhaltung, der zu einem der früher gefundenen Leiber gehört» (Ἐφημ. Ἀρχ. Taf. Δ′ 3). Im allgemeinen waren die Erträgnisse der Tage bis zum 17. April, über die der Ephor Kuruniotis dem Ministerium einen Bericht unterbreitete, sehr unbedeutend, einerseits wegen des herrschenden Sturmes und anderseits wegen der ungenügenden Mittel der Taucher in diesem allen Winden ausgesetzten und fast stets stark bewegten, unwirtlichen Teile von Antikythera[1]. Infolge der übermässigen Anstrengungen starb einer von den Tauchern, namens Kritikós. Auf die Nachricht, dass die Regierung italienische Taucher aus Genua anstellen wolle, kamen die Kapitäne nach Athen und baten um die Erlaubnis, noch andere Taucher zu heuern, um die Arbeit fortzusetzen[2].

Die Nachrichten über den weiteren Gang der Arbeiten sind spärlicher. In der letzten Maiwoche bargen die Taucher nach einer am 1. Juni angelangten Depesche an das Unterrichtsministerium «einige archaeologische Gegenstände geringeren Wertes, nämlich die rechte Hand einer Marmorstatue von guter Technik, den bis zur Unförmlichkeit zerstörten Rumpf einer andern Statue, eine Marmorbasis mit den Fusspuren einer Statue, die wahrscheinlich auf ihr gestanden hatte, Reste einer Stele, einen gut erhaltenen Marmorfuss und andere, unbedeutende Gegenstände»[3].

Am 31. Juni meldete man, dass in den vorhergehenden Tagen verschiedene Tongefässe, ein zerstörter Teller, Stücke von metallenen Geräten, Tontafeln, verschiedene andere Bruchstücke und der Malstein einer Handmüle heraufgebracht worden seien[1].

Eine telegraphische Meldung vom 6. Juli an das Ministerium besagte, dass die Taucher bei ununterbrochener Arbeit in den letzten Tagen «einige Tongefässe von verschiedener Gestalt und grosse Stücke eines eisernen Topfes mit dem Henkel, ferner ein kegelförmiges Bleigewicht» geborgen hätten, und dass sie ihre Arbeit fortsetzten, soweit es das Unwetter zulasse[2]. Ein weiteres Telegramm brachte am 13. Juli die Nachricht, dass die Taucher des Sturmes halber nur drei Tage hätten arbeiten können, in denen sie nur drei kleine Tongefässe, eine Hydria aus Ton und verschiedene kleine Bruchstücke aus Bronze heraufgebracht hätten[3].

Bei dem ganz unbedeutenden Ergebnisse der Bergungsarbeiten versuchte man damals, italienische Taucher aus Genua für die Fortsetzung der Unternehmung kommen zu lassen, da die Meinung herrschte, diese könnten längere Zeit unter Wasser bleiben, um den Boden zu untersuchen. Der Minister Staïs beschloss, sich wiederum nach Antikythera zu begeben, um durch eigene Anschauung die Überzeugung zu gewinnen, ob die Arbeit mit den symäischen Tauchern fortgesetzt oder aber unterbrochen werden müsse, falls nämlich keine Hoffnung mehr sei, mit Hilfe der in Griechenland zu Gebote stehenden Tauchergeräte weitere Altertümer zu heben.

Am Abend des 28. Juli fuhr der Minister auf der Mykale von Piraeus ab; bei ihm befand sich auch der Justizrat des Unterrichtsministeriums E. Lykudis, der nachher unter dem Pseudonym Ταξειδιώτης eine ausführliche und nützliche Erzählung über diese Expedition ver-

1 Ἄστυ 1., 10. und 18. April 1901.
2 Ἄστυ 29. April 1901.
3 Ἄστυ 2. Juni 1901.

1 Ἄστυ 1. Juli. S. auch die Nummer des 2. Juli.
2 Ἄστυ 7. Juli 1901.
3 Ἄστυ 14. Juli 1901.

öffentlicht hat[1]. Bei dem rasenden Sturme konnte die Mykale nur an der vor dem Winde geschützten Stelle Kamaréli auf Antikythera anlaufen, um den Minister an's Land zu setzen; nachdem sich dieser mit den Tauchern und der Aegialia über die Fortsetzung der Arbeiten beim Eintritt besseren Wetters verständigt hatte, kehrte er nach Verlauf von zwei Stunden an Bord der Mykale zurück, die nach stundenlangen Mühen den Ankerplatz Gramvussa auf Kreta erreichte (30. Juli). Das Wetter besserte sich endlich, und am folgenden Morgen traf die Mykale an der Stelle des Schiffbruchs ein, wohin die Symäer mit der Aegialia schon vorausgegangen waren; sofort begannen auch die Arbeiten. Einen Abschnitt aus der hübschen Schilderung dieser Arbeiten von dem Augenzeugen Lykudis möchte ich hier wiedergeben, da er ein charakteristisches Bild von dieser in ihrer Art einzigen archäologischen Ausgrabung, auf dem Meeresboden von Antikythera, zu geben vermag.

« . . . . Ohne die Mykale würde die weitere Durchführung der Untersuchung der Tiefe unmöglich sein. Zwei kolossale Massen, die offenbar infolge von Erderschütterungen von den steil abfallenden Felsen der Küste hinuntergestürzt sind, verdecken den von den Tauchern bis jetzt noch nicht erforschten Teil.

«Man behauptet, dass unter ihnen weisser Marmor zu sehen ist. Selbst wenn dies sich nicht bewahrheiten sollte, so würde es doch eine Torheit sein, die Stelle des Schiffbruchs in diesem Teil unerforscht zu lassen. Man muss also die Felsen an Taue binden und von dort wegziehen.

«Wie leicht sich das schreibt! Anbinden und wegziehen! In Wirklichkeit handelte es sich aber um etwas Schwereres, das vor unsern Augen durch die Arbeit eines halben Tages zustande gebracht wurde.

[1] Ἡ ἱστορία ἑνὸς ναυαγίου, im Ἄστυ des 5., 6., 7. und 8. August 1901.

«Ein riesiges, 120 Ellen langes, neunzölliges Tau, unter dessen Gewicht eine grosse Barke der Mykale fast bis zum Rande einsank, wurde senkrecht zu den Überbleibseln aus dem Schiffbruche hinuntergelassen.

«Dieses Tau, das stärkste der Mykale, so steif, dass man es auf dem Verdeck des Schiffes in freier Luft nur mit grösster Mühe und unter Anstrengung aller Kräfte biegen kann, mussten dort unten in der finstern Tiefe diese heldenmütigen Männer zusammenbiegen, ein Loch unter den wegzuschaffenden Felsblöcken ausgraben, das eine Ende des Taues hindurch stecken, die Blöcke damit umwinden, doppelte und dreifache künstliche Knoten schlingen; und nachdem dann das andere Ende an der Winde auf dem Vorderdeck der Mykale festgemacht war, musste die ungeheure Kraft der Maschine unter Volldampf die Blöcke wegzuziehen suchen.

«Zur Befestigung des Taues um die Felsen mussten acht Taucher in ganzen 24 Mal untertauchen; da nun diese Märtyrer bei ihrer Arbeit in der Tiefe von 35 Ellen es nicht länger als 5 Minuten aushalten können, während sie weitere 4 Minuten für das Untertauchen und Wiederaufsteigen brauchen, so wurde auf dieses äusserst schwierige Werk eigentlich nur die zweistündige Arbeit eines einzigen Tauchers verwendet!

«Endlich war das Tau festgebunden, das Ende von der Mykale übernommen, und diese dampfte mit voller Kraft dem offenen Meere zu.

«Ein Augenblick grosser und wohl berechtigter Furcht! Es konnte sich das Tau von dem Felsen los machen, dann handelte es sich nur um eine verlorene Arbeit; aber es konnte auch in diesem Kampfe zwischen den gewaltigen Kräften der Maschine und des seit Jahrhunderten mit dem Meeresboden verwachsenen Felsens zerreissen, und dann waren die Gefahren für die Leute unabsehbar.

« Aber es hing noch eine andere, viel schlimmere Gefahr über ihren Häuptern. Der

von der Stelle gezogene Felsblock konnte das Schiff, an seinem Vorderteile hängend, durch sein Gewicht zum Kentern bringen und in die Tiefen hinabziehen. Um diese Gefahr zu vermeiden, standen Leute von der Mykale am Bug, um das Tau mit Beilen zu kappen. Aber dank den Vorsichtsmassregeln und dank der Glücksgöttin ging alles gut; kaum war der Felsblock aus seinem Lager gerissen, als er von den Fesseln befreit in den Abgrund hinunterrollte[1].

Da nach der Entfernung des Felsblocks das Wasser dermassen trüb war, dass die Taucher trotz mehrfachen Tauchens nichts zu bergen vermochten, und zudem der Minister und die Mykale nicht länger bleiben konnten, so dampfte die Mykale nach Potamós auf Antikythera ab und übernahm die dort lagernden Altertümer, die während der vier Monate nach der vorigen Fahrt derselben Schiffes heraufgebracht worden waren. Übrigens fand der Minister die Taucher gänzlich ermüdet und erschöpft; zwei von ihnen waren halb gelähmt und ein dritter, der unermüdliche Kritikós, wie schon oben bemerkt, infolge der in der Tiefe des Meeres eingetretenen Lähmung des Rückenmarks und Gehirns (der sog. Taucherkrankheit) gestorben.

Hier das Verzeichnis der Funde, die von der Mykale am 3. August nach Piraeus gebracht wurden[2]:

Eine bronzene Jünglingstatuette auf einer cylindrischen Basis aus rotem Stein (Taf. VIII A). —Ein marmorner Pferdeleib ohne Kopf, mit der Reliefdarstellung eines Medusenhauptes auf der Brust (Ἐφημ. Ἀρχ. Taf. Β΄ 4). — Ein gut erhaltener Pferdekopf aus Marmor (Ἐφημ. Ἀρχ. Taf. Ε΄ 4), der ganz nahe bei dem obigen Leib gefunden wurde.—Die nur auf der Rückseite gut erhaltene Statue eines nackten Apollo, der sich mit dem Ellbogen auf einen Dreifuss stützt (Ἐφημ. Ἀρχ. Taf. Δ΄ 1). — Rümpfe von Statuen, einige ohne, andere mit Kopf, fast alle zerfressen und zerstört, sodass ihre Form kaum erkennbar ist.—Eine Marmorhand und ein weiblicher Fuss mit Sandale, beide sehr gut erhalten. — Viele marmorne Statuenbasen mit den Füssen von einigen geborgenen Statuen.—Eine grosse Anzahl von tönernen und gläsernen Gefässen verschiedener Grösse, Gestalt und Bestimmung. Zwei von den Amphoren tragen Inschriften, die eine eine griechische, die andere eine lateinische.—Zahlreiche Stücke des gescheiterten Schiffes. — Gebeine eines Mannes, wahrscheinlich eines der Schiffbrüchigen. Schliesslich verschiedene andere Gegenstände von geringem Werte, die schon oben erwähnt wurden.

Die Taucher, denen auf ihren eigenen Wunsch die Erlaubnis zugestanden worden war, bis zum 30. September zu arbeiten, setzten ihre Tätigkeit nach der Abreise des Ministers unter Aufsicht des Archaeologen Kuruniotis fort.

Am 9. August meldete ein Telegramm an das Ministerium, dass sich nach Aussage der Taucher unter dem Lager des weggeschafften Felsens eine fest zusammengekittete Schicht befinde, in der Marmorstücke eingekeilt seien; ferner dass man einen Reiber aus Rotstein gefunden habe, dessen Griff ein kunstvoll ausgeführter Menschenfinger bilde. Am 29. d. M. teilte jedoch der Ephor Kuruniotis telegraphisch aus Antikythera mit, dass alle Bemühungen der Taucher, die Blöcke, unter denen Altertümer vermutet wurden, von der Stelle zu rücken, vergeblich seien und man nur noch unbedeutende Reste des gescheiterten Schiffes heraufbringe[1]. Auch ein neuerer Bericht desselben Ephors, der am 11. September einlief, besagte, dass die Bergungsarbeiten unfruchtbar seien, dass die Taucher behaupteten, es bleibe nur noch ein kleiner Teil des nicht von Felsen bedeckten Bodens undurchsucht, und dass alle

[1] Ἄστυ 7. August 1901.

[2] S. Ἄστυ 2. und 4. August (Telegramm und Mitteilungen des Ministers), sowie 8. August 1901 (Erzählung von E. Lykudis).

[1] Ἄστυ 10. und 30. August 1901.

ihre Anstrengungen sich auf die Aufbrechung der aus verschiedenen steinharten Massen bestehenden Schicht beschränkten, in der auch Stücke von bronzenen und marmornen Altertümern steckten, meistens allerdings zerstört. Die Taucher versicherten zudem, unter dieser festen Schicht befinde sich Sand, in dem vielleicht Altertümer verborgen lägen, aber es sei schwer, die Schicht mit den ihnen zu Gebote stehenden Mitteln zu durchbrechen; man solle daher Dynamit oder Minen (!) und die Hebemaschinen der Mykale anwenden. Schliesslich berichtete der Ephor, es seien letzthin zwei Stücke von Pferdebeinen, zwei Teile von Menschenfüssen und Gewandstücke, alle aus Marmor, geborgen worden.

Endlich telegraphierte am 22. September derselbe Ephor, es würden die Arbeiten der Taucher im Laufe der Woche abgebrochen, da die Wegräumung der Felsen unmöglich sei [1].

So gingen wirklich am 30. September 1901 die Bergungsarbeiten zu Ende. Die symäischen Taucher kehrten in ihre Heimat zurück und erhielten als Belohnung von der griechischen Regierung 150 000 Drachmen, dazu noch von der Archaeologischen Gesellschaft ein jeder 500 Drachmen [2].

Indessen kann man den Abbruch dieser Arbeiten, die unter den archaeologischen Expeditionen wegen der besonderen Umstände und der wirklich heldenmütigen Aufopferung der Taucher jedenfalls eine hervorragende Stelle behaupten werden, nicht als endgültig betrachten; denn es liegt zweifellos auf dem Meeresboden noch eine Reihe von Bronzestatuen in natürlicher Grösse und von ausgezeichneter Arbeit, von denen nur einige Glieder, Arme oder Füsse (Taf. V) geborgen worden sind. Vielmehr empfindet man in Griechenland allgemein, dass diese Schätze um jeden Preis noch gehoben werden müssen [1]. Von diesem Gedanken geleitet, hat auch die Regierung, besonders unter dem Unterrichtsministerium Momferratos, verschiedentlich versucht, aus andern europäischen Ländern Taucher zu berufen, die mit vollkommneren Apparaten versehen länger und leichter in solcher und noch grösserer Tiefe arbeiten könnten; aber leider scheiterten die Bemühungen bisher an den mit den griechischen Gesetzen unvereinbaren und übertriebenen Forderungen dieser Taucher [2].

II. REINIGUNG, ZUSAMMENFÜGUNG UND STUDIUM DER FUNDE.

Von dem Tage an, wo die grosse, wohl erhaltene Statue des Perseus entdeckt wurde, sorgte man zu gleicher Zeit, wie die Bergungsarbeiten vorwärts gingen, auch für die chemische Reinigung und weitere Erhaltung der in einem Prozess des langsamen Verderbens befindlichen Bronzefunde und unmittelbar nachher für die Zusammenfügung der Teile der Perseusstatue.

Für die Reinigungsarbeiten berief man anfangs, ausser einigen griechischen Chemikern [3], den im Museum von Neapel angestellten Caratenuto, der im März 1901 nach Athen kam; aber da dieser bei seiner sonst grossen Erfahrung wahrscheinlich nicht wusste, was man bei Gegenständen wagen dürfe, die so lange Jahrhunderte der Einwirkung des Meerwassers ausgesetzt gewesen waren, so beschränkte sich seine Arbeit auf die Reinigung eines Bronzearmes (Taf. V 1) [4]. Darauf wurde diese Arbeit definitiv dem Chemiker O. Russópulos anvertraut, der sie auch Juni 1901 beendigte und nachher über

---

[1] Ἄστυ 12. und 23. September 1901.

[2] Ἄστυ 7., 26., 30. Oktober und 8. Dezember 1901, sowie 9. und 11. Januar 1902.

---

[1] S. besonders die lesenswerten Aufsätze Αἱ ἔρευναι παρὰ τὰ Κύθηρα im Ἄστυ vom 22. Februar 1902 und Ὁ βυθὸς τῶν Ἀντικυθήρων ebd. 18. Juni 1902.

[2] Ἄστυ 21. und 23. Februar 1903.

[3] S. besonders A. K. Δαμβέργης, Ἐξαγόμενα χημικῶν ἐξετάσεων ἀρχαιοτήτων τινῶν τῶν Ἀντικυθήρων, in der Ath. Zeitschrift Ἁρμονία Bd. II (1901), S. 182—183.

[4] Ἄστυ 6., 8., und 22. März 1901.

die von ihm angewandte Methode einen Aufsatz veröffentlichte [1].

Was ferner die Zusammenfügung betrifft, so wurde dafür zuerst der in diesen Arbeiten sehr erfahrene, in den Wiener archaeologischen Sammlungen angestellte Künstler Wilhelm Sturm berufen, der nach einem eingehenden Studium der von dem griechischen Bildhauer Kaludis provisorisch zusammengestellten Statue dem Ministerium am 12. Oktober 1901 in einem langen Bericht seine Ansicht über die nötigen Massregeln unterbreitete [2]. Da er jedoch zur Ausführung eine Arbeit von sechs Monaten brauchte, keinenfalls aber so lange in Athen verbleiben konnte und deshalb die Überführung der Statue nach Wien verlangte, worauf die griechische Regierung nicht eingehen durfte, so liess man viel später auf die Empfehlung französischer Archaeologen den Künstler Alfred André aus Frankreich kommen [3]. Dieser traf Mai 1902 in Athen ein, studierte die Statue und legte seine Ideen in einem schriftlichen Bericht an das Ministerium nieder, der sofort genehmigt wurde; er kam dann im August desselben Jahres wieder und vollendete in der Zeit vom 14. August bis zum 30. September in sehr geschickter Weise die Zusammenfügung der Statue, wie sie jetzt im Museum aufbewahrt wird.

Ein recht merkwürdiges Kapitel in der Geschichte der Altertümer von Antikythera bilden die seit ihrer Auffindung bis jetzt noch fortdauernden Vermutungen und Untersuchungen über die Herkunft und den Bestimmungsort des gescheiterten Schiffes, die Zeit des Schiffbruchs, den künstlerischen Wert und die Benennung der einzelnen Statuen u. s. w. Gelehrte und Ungelehrte, meist Griechen, nahmen an dieser Erörterung teil, und nicht wenig Aufsätze wurden in den Athener Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht, durch die indessen über keine einzige Frage Einmütigkeit erzielt wurde, und die meistens nichts anderes bezweckten, als die von mir während der Dauer der Bergungsarbeiten über jedes einzelne Stück geäusserte Meinung zu widerlegen [1].

---

[1] Über die Reinigung und Konservierung der Antiquitäten in F. B. Ahrens' Chemischer Zeitschrift Bd. II, S. 202—205 u. 364, (Taf. 3).

[2] Vollständig in griechischer Sprache "Αστυ 17. Oktober 1901.

[3] Biographische Notizen über diesen Künstler s. "Αστυ 13. August 1902.

[1] Meine Aufsätze sind folgende:

(1) Ὁ ἐκ τῶν Κυθήρων θησαυρός: ***"Αστυ*** N⁰ 3667, 24. Januar 1901.— (2) Ἔρευναι καὶ εἰκασίαι περὶ τῶν ἀγαλμάτων τῶν Κυθήρων. Πιθανὴ προέλευσις τὸ Ἄργος. Ἀγάλματα Ἀπόλλωνος κεχηνότος, Διομήδους τοῦ Ἀργείου, Κρεύγα πυγμάχου: ***"Αστυ*** N⁰ 3670, 27. Januar 1901.— (3) Ὀθρυάδας ὁ Σπαρτιάτης: ***"Αστυ*** N⁰ 3671, 28. Januar 1901.— (4) Αἱ χεῖρες τοῦ πύκτου. Ὁ Περίλαος. Τὸ χαλκοῦν ἄγαλμα, ἄγαλμα Περσέως κρατοῦντος κεφαλὴν Μεδούσης: ***"Αστυ*** N⁰ 3674, 31. Januar 1901.— (5) Ὁ Περσεύς. Γνώμη ναυτικῶν περὶ τοῦ ναυαγίου. Τὸ κράνος τοῦ Ὀθρυάδα: ***"Αστυ*** N⁰ 3680, 8. Februar 1901. — (6) Ὁ «ταῦρος» ἵππος ἐκ ῥωμαϊκῆς πύλης τοῦ Ἄργους: ***"Αστυ*** N⁰ 3695, 22. Februar 1901.—(7) Ἑρμῆς ἀναπαυόμενος. Ἄγαλμα Ἀσκληπιοῦ: ***"Αστυ*** N⁰ 3696, 23. Februar 1901.— (8) Ἡ «λύσις» τοῦ ζητήματος: ***Ἑστία*** N⁰ 356, 23. Februar 1901. — (9) Ὁ κολοσσὸς τοῦ Ἡρακλέους: ***"Αστυ*** N⁰ 3698, 25. Februar 1901. — (10) Πότε καὶ ὑπὸ τίνος ἀφῃρέθησαν τὰ ἀγάλματα τῶν Ἀντικυθήρων. Α΄ Τὸ ζήτημα καὶ τὰ πράγματα: ***"Αστυ*** N⁰ 3704, 3. März 1901. — (11) Β΄ Τὸ συμπέρασμα τῆς ἐρεύνης: ***"Αστυ*** N⁰ 3705, 4. März 1901.—(12) Ὁ πρῴην «πύκτης»: ***"Αστυ*** N⁰ 3724, 23. März 1901. — (13) Δεινίας ὁ Ἀργεῖος (—Διεθνὴς Ἐφημερὶς τῆς Νομισματικῆς Ἀρχαιολογίας, Bd. VI 1903). Τὸ σῆμα τῶν Ἀργείων. Ὀθρυάδας καὶ Περίλαος ὁ Ἀργεῖος. Περσεὺς ὁ Ἀργεῖος καὶ τὸ κηρύκειον. Ἀπόλλων ὁ κεχηνώς: ***"Αστυ*** N⁰ 3735, 4. April 1901. — (14) Ἀφροδίτη γένους . . . ἀρσενικοῦ! Ἡ «ὁμηρικὴ» ἐπιγραφή. Ἡ σχεδία καὶ ὁ φόρτος της. Ὁ χρόνος τοῦ ναυαγίου: ***"Αστυ*** N⁰ 3869, 16. August 1901.— (15) Ὁ ἀστρόλαβος τῶν Ἀντικυθήρων: ***Νέον "Αστυ*** N⁰ 163, 23. Mai 1902. Vgl. auch ***"Αστυ*** N⁰ 4141, 23. Mai 1902.— (16) Εἶναι ἀστρόλαβος: ***Νέον "Αστυ*** N⁰ 165, 25. Mai 1902. — (17) Ὁ ἀστρόλαβος τῶν Ἀντικυθήρων: ***"Αστυ*** N⁰ 4148, 30. Mai 1902. — (18) Auszug aus einem Vortrag über die Altertümer von A. im Nationalmuseum: ***Ἐμπρὸς*** N⁰ 2193, 2. Dezember, und ***Κράτος*** N⁰ 67, 5. Dezember 1902.—(19) Αἱ ἀρχαιότητες τῶν Ἀντικυθήρων: ***"Αστυ*** 17. Dezember 1902. — (20-22) Ἀντικυθηραϊκὰ Α΄, Β΄ καὶ Γ΄: ***Ἀθῆναι*** N⁰ 109, 110 und 112, 4., 5. und 7. Februar 1903.— (23) Ὁ Περσεὺς καὶ τὸ ζήτημα τῶν Ἀντικυθηραϊκῶν ἀρχαιοτήτων: ***Ἀθῆναι*** N⁰ 115, 11. Februar 1903 (—Διεθνὴς Ἐφημερὶς τῆς Νομισματικῆς Ἀρχαιολογίας, Bd. VI 1903).

Von den von anderen Griechen über diese Altertümer veröffentlichten Aufsätzen sind zu erwähnen:

Π. Καββαδίας, Ἀνακοινώσεις: ***"Αστυ*** 13. Dezember 1900. —***Ἑστία*** 28. Januar, ***"Αστυ, Ἀκρόπολις, Νεολόγος*** 29. Januar 1901 u. ***"Αστυ*** 13. Februar u. 5. Juli.—Ἀνακοίνωσις περὶ τῶν ἐκ τῆς παρὰ τὰ Ἀντικύθηρα θαλάσσης ἀγαλμάτων (datiert vom 28. Januar 1901): Πρακτικὰ τῆς Ἀρχαιολ. Ἑταιρείας

Die ganz ungewöhnlich grosse Schwierigkeit, die Altertümer von Antikythera wissenschaftlich zu bestimmen und zu würdigen, beruht wesentlich auf der ganz eigenartigen Weise ihrer Auffindung. Zum ersten Male wurde hier eine grosse Menge, eine ganze Schiffsladung von Altertümern, wie sie uns auch die ergiebigste Ausgrabung nicht zu schenken pflegt, auf dem Grunde des Meeres entdeckt; man wusste weder, woher diese Fracht kam, noch wohin sie ging. So befand sich der Archaeologe vor diesen Denkmälern der Kunst ohne jene kurzen oder längeren Nachrichten und sonstigen Hilfsmittel, die ihm die Bestimmung und Würdigung der aus einer Ausgrabung in einer bekannten Stadt oder Heiligtum stammenden Altertümer erleichtert. Keine Stelle eines alten Schriftstellers und keine

1900, S. 95 102. The recent Finds off Cythera: The Journal of Hell. Studies, vol. XXI, 1901 p. 205—208 (18. Febr.).— Statues rendues par la mer: Rev. des Études Grecques, tom. XIV p. 122—126 (5. März 1901).—Comptes-rendus Acad. Inscr. 1901 p. 58—63 (2. Jan. 1901) et p. 158—159 (8. Febr. 1901). —Jahrbuch des K. D. Arch. Inst. Bd. XVI, 1901. Arch. Anzeiger S. 17—19.

Α. Θ. Φιλαδελφεύς. (1) Ὁ χάλκινος Ἑρμῆς. Ἐκ τῆς ὑποβρυχίου Πομπηΐας: ***Ἀκρόπολις*** 26. Januar 1901.—(2) Ὁ ἔφηβος τῶν Ἀντικυθήρων: ***Ἀνατολὴ*** (Athener Zeitschrift) Jahr. I (1902) N° 9—10, S. 310—311.—(3) Ὁ ἔφηβος τῶν Ἀντικυθήρων: ***Ἄστυ*** 15. Januar 1903.—(4) Καὶ πάλιν περὶ τοῦ ἐφήβου: ***Ἄστυ*** 24. Januar 1903.

Θ. Ν. Φιλαδελφεύς. Πόθεν ἡρπάγησαν αἱ ἀρχαιότητες. Ἡ λύσις τοῦ ζητήματος: ***Ἐμπρός***, 22. Februar 1901.

Ἐμ. Λυκούδης [Ναυτικός]. Πόθεν τἀγάλματα τῶν Κυθήρων: ***Ἄστυ*** 11. Februar 1901.—Vgl. auch die oben im historischen Teil erwähnten andern Aufsätze dess. Verfassers.

Κ. Ν. Ράδος. (1) Τὸ ναυάγιον τῆς ὁλκάδος: ***Ἑστία*** 15. Februar 1901.—(2) Αἱ χαλκαῖ πλάκες τῶν Ἀντικυθήρων. Δὲν εἶναι ἀστρόλαβον: ***Νέον Ἄστυ*** 28. Mai 1902.—Vgl. auch ***Ἄστυ*** 29. Mai 1902.—(3) Τὸ ἀστρόλαβον τῶν Ἀντικυθήρων. Ἀπάντησις εἰς τὸν κ. Σβορῶνον: ***Ἄστυ*** 31. Mai 1902.—(4) Εἶναι ἀστρόλαβον; ἀκόμη δύο λέξεις. Ἀπάντησις εἰς τὸν κ. Ρεδιάδην: ***Ἄστυ*** 31. Mai 1902.

Π. Ρεδιάδης. Ὁ ἀστρόλαβος τῶν Ἀντικυθήρων: ***Ἄστυ*** 30. Mai, 23. u. 24. Juni 1902.

Γ. Σωτηριάδης [Φιλότεχνος]. Τὰ ἀγάλματα τῶν Κυθήρων. Τὸ χαλκοῦν ἀριστούργημα. Συνομιλία μετὰ τοῦ κ. Perdrizet (μέλους τῆς Γαλλ. Ἀρχ. Σχολῆς). Ἡ γνώμη τοῦ κ. Γ. Σωτηριάδου: ***Ἄστυ*** 30. Januar 1901.—Τὰ ἐξ Ἀντικυθήρων ἀγάλματα: ***Ἄστυ*** 24. Februar 1901.

Γ. Νικολαΐδης. Τὸ πρῶτον ἐξ Ἀντικυθήρων ἄγαλμα: ***Ἄστυ*** 24. Februar 1901.

Ι. Κ. Β * * * Εἶναι ἆρά γε αἱ ἀρχαιότητες τοῦ Ἐλγίνου; ***Ἄστυ*** 4. Februar 1901.

Σ. Σ. Λ * * * Δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ εἶναι αἱ ἀρχαιότητες τοῦ Ἐλγίνου: ***Ἄστυ*** 5. Februar 1901.

Α. Μηλιαράκης. Τὰ μάρμαρα τοῦ Ἐλγίνου: ***Ἄστυ*** 1. März 1901.

Σ. Σκουλούδης (Παρισινός). Ὁ ἔφηβος τῶν Ἀντικυθήρων (=Paris): ***Ἑστία*** 21. u. 25. Februar 1901.

Ε. Βερνόν. Ὁ θησαυρὸς τῶν Ἀντικυθήρων: ***Ἄστυ*** 5. März 1901.

Γ. Βυζαντηνός. S. oben S. 4 Anm. 3 und ***Νέον Ἄστυ*** 22. und 23. Mai 1902 (über den Astrolabos), wo auch eine Meinung von Dr. **A. Wilhelm** erwähnt wird.

Θ[εόκλητος] (Erzbischof von Sparta). Τὸ Α τῶν Κυθηραϊκῶν ἀγαλμάτων: ***Ἄστυ*** 22. April 1901.

Κ. Γ * * * Ὁ ἔφηβος τῶν Ἀντικυθήρων: ***Νέον Ἄστυ*** 21. November 1902.

Β. Στάης. Αἱ ἀρχαιότητες τῶν Ἀντικυθήρων: ***Ἄστυ*** 13., 14. u. 18. Dezember 1902.

Κ. Κουρουνιώτης. Διὰ τὴν χρονολογίαν τοῦ ναυαγίου τῶν Ἀντικυθήρων: ***Ἄστυ*** 18. Dezember 1902.

Α. Κεραμόπουλος. Τὰ εὑρήματα τῶν Ἀντικυθήρων: ***Νέον Ἄστυ*** 31. März 1903.—Αἱ Ἀντικυθηραϊκαὶ ἀρχαιότητες: ***Νέον Ἄστυ*** 6. April 1903.

Verschiedene Andere. Die Meinungen verschiedener Anderer, die in griechischen Zeitungen besonders über die Perseusstatue kurz geäussert worden sind, s. im Ἄστυ 23. Januar 1901.—Ἐμπρὸς 31. Januar 1901 (Meinungen der griechischen Künstler Vrutos, Lytras, Iakowidis, Roïlós u. a.).—Ἑστία 30. Januar 1901 (Th. Homolle).—Ἄστυ 4. Februar 1901 (Sal. Reinach).—Ἄστυ 21. Februar 1901 (Bourchian in den Times).

Die bemerkenswerteste unter den in Griechenland erschienenen Veröffentlichungen über diese Altertümer ist die von der Kommission der Ἐφημερὶς Ἀρχαιολογικὴ (B. Staïs, Chr. Tzundas und K. Kuruniotis, unter Oberaufsicht des Generalephors P. Kavvadias) herausgegebene: Τὰ εὑρήματα τοῦ ναυαγίου τῶν Ἀντικυθήρων, in ***Ἐφημερὶς Ἀρχαιολογικὴ*** 1902, S. 145—173, Tafeln 7—17, Beilagen Α—Θ u. Textbilder 1—18.

Nur der Vollständigkeit halber führe ich hier auch die lange Reihe von Aufsätzen an, die ***Α. Ἀρβανιτόπουλλος*** in der Zeitung Ἀθῆναι 1902—3 N° 73, 75, 82, 85, 93, 102, 103, 105 und 117 geschrieben und später zum Teil in einer Broschüre u. d. T. Ὁ ἔφηβος τῶν Ἀντικυθήρων (Athen 1903) wieder abgedruckt hat.

Schliesslich erwähne ich von den in archaeologischen Zeitschriften des Auslands von Nichtgriechen veröffentlichten Aufsätzen:

[Watzinger?]: Athen. Mittheil., Bd. XXV 1900 S. 457-461.

R. C. Bosanquet: The Journal of Hell. Studies, vol. XXI (1901) p. 350—351.

Th. Reinach, L'éphèbe de Cerigotto: Gazette des Beaux-Arts, 1901, I. p. 295—301.

H. Lechat, L'éphèbe de Cerigotto: Revue des Études Grecques, tom. XIV (1901) p. 445—448.

V. D. Palumbo, Il tesoro artistico delle acque di Citera: Lettura (Milano) vol. I (1891) p. 819-822.

C. Waldstein, Monthly Review, London 1902.

Inschrift, keine von den Nachrichten, die sonst bei den Ausgrabungen zur Aufklärung über die Funde zu Tage kommen, konnte ihm hier den Weg weisen. Kein Wunder also, wenn die Archaeologen nichts weiter vorzubringen hatten, als mehr oder weniger gegründete Vermutungen.

Bei dieser Ratlosigkeit der Archaeologen mischten sich natürlich auch verschiedene Dilettanten ein, die meistens kein anderes Rüstzeug hatten, als ihre ungezügelte Phantasie, und so stand man nach kurzer Zeit vor einer wahrhaft babylonischen Verwirrung von Meinungen!

Wenn möglich, wurde die Sache noch schlimmer durch die Eigenart des wertvollsten Stükkes unter den Funden, der herrlichen Bronzestatue, die vor dem Kenner und Liebhaber ihre ganze männliche Schönheit zeigte, aber in einer Haltung, die sich mit keinem der allgemein bekannten alten Götter- und Heroentypen zusammenbringen liess. Wer ist dieser junge Mann, ein Sterblicher, Heros oder Gott? Was zeigt er dem Beschauer mit seiner erhobenen Rechten? Woher stammt er? Welcher, jedenfalls hervorragende, Künstler hat ihn geschaffen? Von wem und wann wurde die Statue verschleppt? Wohin sollte sie gebracht werden? Wie heissen ihre Leidensgefährten, gross und klein, in Bronze und Marmor, gut erhalten und elend zerstört? Alle diese Fragen stürmten auf die Archaeologen ein, und vergebens suchten sie die Antwort für sich selbst und das Publikum zu finden, dessen Interesse von Tag zu Tag grösser wurde.

Bei dieser Lage der Dinge glaubte ich in folgender Weise vorgehen zu müssen.

Meiner Überzeugung nach war es unmöglich, dass eine solche Menge von Altertümern keine Spur in den alten Quellen hinterlassen hätten, aus denen wir wissen, welche Statuen sich in jeder Stadt Griechenlands befanden, d. h. in den Texten und Denkmälern, wie z. B. dem Periegeten Pausanias und den griechischen Münztypen aus römischer Zeit, die mehr oder weniger getreu die hervorragenden Statuen der griechischen Städte wiedergeben.

Ich studierte daher mit grösster Sorgfalt und Aufmerksamkeit möglichst viele von den Statuen aus Antikythera, um zu erkennen, welche Götter oder Heroen sie darstellen könnten, und verglich das Resultat mit den Nachrichten, die uns diese Quellen über die in den griechischen Städten befindlichen Altertümer geben. Nach langer, mühsamer und ganz unfruchtbarer Arbeit, bei der ich von Stadt zu Stadt ging, kam ich endlich an Argos, eine der wichtigsten Kunststätten des Altertums. Hier änderten sich die Dinge in günstigster Weise.

Schon damals bildete sich bei mir die Meinung, dass die Funde aus Argos stammen müssten, und ich zögerte auch nicht, in meinen Aufsätzen in den Zeitungen die Erwartung auszusprechen, dass bei den weiteren Forschungen in Antikythera auch noch andere Statuen zu Tage kommen würden, die sich nach den alten Quellen in Argos befanden. Und siche da! solche wurden wirklich nach einander nach Athen gebracht. So verwandelte sich meine frühere einfache Meinung in eine unerschütterliche wissenschaftliche Überzeugung.

Ich gehe nun zur Untersuchung der Stücke selbst über. Zuerst werde ich jedes beschreiben und Benennung, Alter und Technik zu bestimmen suchen, indem ich die seine argivische Herkunft bezeugenden Quellen anführe. Dann werde ich die sich aus der Untersuchung der einzelnen Stücke ergebenden Resultate zusammenfassen und auch die Frage behandeln, wann der Schiffbruch stattgefunden haben muss, und wohin wohl die Schätze transportiert werden sollten.

C. Waldstein, Recently discovered Greek masterpieces: The Monthly Review, London 1901 (nicht 1902, wie irrtümlich am Ende von S. 16 steht) nº 8, Mai, S. 110-125. — Ders., Determining a sculptor: Ill. Lond. News 1903, 6. Juni.

S. Reinach, Les fouilles sous-marines de Cerigotto: Chron. des Arts. Paris 1901, 2. März, S. 68-70 und 9. März S. 76-77.

E. Gardner, The bronze statue from Cerigotto: J. H. St. XXIII (1903) S. 152-156 Taf. VIII, IX.

Den Aufsatz von **R. Richardson** in Independent (New York, 1901) kenne ich nur aus dem Auszuge in Am. Journ. of Arch. 1901 S. 339.



Abb. 2.

III. BESCHREIBUNG DER FUNDE.

a. Die bronzenen Statuen und Statuetten.

1. Perseus. Die auf Taf. I und II abgebildete herrliche Statue, etwas über Menschengrösse ($1^{m}\ 94$), ist die einzige fast ganz erhaltene unter den aus der Tiefe des Meeres [1] heraufgebrachten. Von den drei grossen Stücken, in die sie zerbrochen war, umfasste das eine den grössten Teil des Rumpfes mit dem Kopfe, die beiden andern die Beine von den Hüften an; die vielen kleineren Bruchstücke gehörten meistens zum mittleren Teile des Körpers [2]. Alle diese Stücke passten genau zusammen, da sie meist erst bei der Bergung abgetrennt worden waren; es fehlten nur wenige und unwesentliche Teile. Besser als jede Beschreibung zeigt die Stelle und die Grösse der fehlenden Stücke die hier unter N° 2 gegebene Abbildung nach einer unveröffentlichten Photographie, die nach der vorläufigen Zusammenstellung der Teile durch den griechischen Bildhauer Kaludis und vor der chemischen Reinigung aufgenommen worden ist; ferner die in der Ἐφημερὶς Ἀρχαιολ. 1902 S. 147 veröffentlichte Abbildung der Statue in Vorderansicht, wie sie von dem Künstler André nach der Reinigung zusammen-

[1] Die auf den ersten Seiten dieses Textes für das griechische Wort ὀργυιά gebrauchte Bezeichnung «Elle» ist unrichtig und giebt eine falsche Vorstellung der Tiefe, in der die Altertümer gefunden wurden. Die griechische ὀργυιά, die dem bei Seeleuten gebräuchlichen «Faden» entspricht, misst $1^{m}\ 82$; 35 ὀργυιαὶ ergeben also 63^{m}, 70.

[2] Die klarste Abbildung der Statue in Stücken s. in Monthly Review (London) 1901 n° 8 (Mai) Taf. I und V.

gestellt wurde [1]. Eine weitere, leider noch nicht veröffentlichte Photographie, die bei dem Ephor B. Staïs im National-Museum aufbewahrt wird, giebt die Statue in Rückenansicht, wie sie nach der Reinigung und vor der definitiven Zusammenfügung von André zusammengestellt worden war.

Wie man sieht, gehören die kleinen nicht gefundenen Stücke der Gegend unter der Brust, dem Unterleib und den Hüften an, eins der linken Schulter zum Halse hin, ein anderes der Vorderseite des rechten Oberschenkels und ein weiteres dem unteren Teile des linken Unterschenkels. Somit war die Zusammenfügung des Gefundenen leicht und sicher. Bei seiner Ergänzung hat der Künstler den hinzugefügten Stükken einen ganz gleichen Ton wie dem ganzen Übrigen gegeben und in keiner Weise eine Andeutung der Ergänzungen gelassen (wie es wohl leicht hätte geschehen können); dadurch ist es dem Auge des Beschauers unmöglich, die ergänzten Stücke ohne Hilfe der erwähnten photographischen Abbildungen zu unterscheiden.

Im ganzen darf man die Zusammenfügung der Statue durch André als gelungen bezeichnen; nur über die Ergänzung oberhalb des Unterleibes und in der Hüftgegend und besonders über die Stellung des rechten Beines kann man wohl anderer Meinung sein. In der Tat weist z. B. die grosse Zehe des rechten Fusses, die jetzt nicht ganz auf der Oberfläche der Basis aufruht, bestimmt darauf hin, dass dieses Bein ursprünglich etwas mehr nach hinten und zwar näher an den linken Fuss heran geführt war.

Im Gegensatze zu fast allen übrigen Bronzen des Fundes trug die vorliegende Statue sehr wenig fremde Ansätze (man vergleiche die nach einer vor der Reinigung aufgenommenen Photographie angefertigte Abb. 2 mit der Abb. 21 eines Bronzekopfes, wie er ebenfalls vor der Reinigung aussah), und vielleicht wäre es möglich gewesen, die Reinigung auf die einfache Wegnahme der Salzkruste zu beschränken, die in der Folge einen verderblichen Einfluss hätte ausüben können, dagegen aber die Anwendung von chemischen Mitteln zu vermeiden, durch die zum Teil die vorher noch ziemlich gut erhaltene Oberfläche (s. Ἐφ. Ἀρ. 1902 S. 150) der Statue beschädigt, unter allen Umständen die schöne alte grünliche Patina zerstört worden ist. Die auf Grund so langer Erfahrung jetzt gebräuchlichen Methoden der Reinigung bronzener Münzen hätten hierin vieles lehren und zu einer besseren Erhaltung der Statue führen können. Sie hatte infolge der chemischen Behandlung eine hässliche schwarze Farbe bekommen; den jetzigen grünlichen Ton verdankt sie dem Künstler André, der bei der Erzeugung dieses Tones auch die nach der chemischen Reinigung noch vorhandenen geringen Spuren der schönen Patina wieder zu beleben verstanden hat.

Wenn man freilich bei allem diesem die Mängel der in Athen zu Gebote stehenden Mittel berücksichtigt, so muss man sagen, dass die Reinigung dieser Statue und noch besonders die der andern bei Antikythera gefundenen Bronzen im allgemeinen mehr gutes als schlechtes aufweist.

Wie man sieht, stellt die Statue, unter allen uns aus dem Altertum erhaltenen Bronzestatuen wohl die schönste, einen jungen Mann im Alter von ungefähr 25 Jahren dar (nicht etwa einen Epheben, wie bis zum Überdruss oft geschrieben worden ist), in einfacher, schlichter Haltung, ohne irgend ein Suchen nach Effekt oder eine besonders dramatische Bewegung. Er steht fest auf dem linken Fusse, der rechte ist etwas zurückgeführt und tritt leicht auf den Spitzen der Zehen auf. Die rechte Hand ist vorgestreckt und fast bis zur Stirnhöhe erhoben, nicht aber bis über den Kopf, wie man nach der auch unserer Tafel I zu Grunde liegenden

1 Dieselbe Ansicht deutlicher in Illustration (Paris) 1902 n° 3112 S. 346.

Photographie geschrieben hat; diese Photographie hat nämlich wegen der vorläufigen Aufstellung der Statue in einem engen und ungeeigneten Raume notgedrungen aus kurzer Entfernung und geringer Höhe aufgenommen werden müssen, sodass die Hand etwas höher als der Kopf erscheint; das wirkliche Verhältnis erkennt man auf den vor der Zusammenfügung und Aufstellung angefertigten Photographien und Abbildungen (s. Abb. 2).

Die Hand ist nicht vor das Gesicht gestreckt, auch nicht nahe bei ihm, sondern entfernt sich vielmehr nach rechts, ausserhalb der Gesichtslinie, und lässt dem Dargestellten den Blick durchaus frei; daraus ergiebt sich mit Sicherheit, dass der Gegenstand, den der junge Mann in der Hand hielt, nicht etwa jemand dargereicht, sondern nur ruhig gezeigt werden sollte, in der Weise, dass er dem Beschauer das Antlitz des Zeigenden nicht verdeckte; dieser blickt unverwandt, aber mit ruhiger Aufmerksamkeit den Beschauer des Gegenstandes an, als ob er den Eindruck verfolgen wollte, den dieser auf den Beschauer macht (vgl. Taf. I).

Dass dieser Gegenstand verhältnismässig schwer war, ergiebt sich bei sorgfältiger Beobachtung aus der Muskel- und Sehnenbildung des rechten Armes und der Hand, sowie aus der kleinen Neigung nach hinten, die der Künstler der Statue gegeben hat (vgl. Tafel II); diese Neigung hat einige, die den Gegenstand in der Hand für etwas Leichtes hielten, veranlasst zu glauben, André habe der Statue eine falsche Stellung gegeben. Die Sohle des linken Fusses beweist aber, dass die jetzige Stellung der ursprünglichen genau entspricht.

Der Gegenstand, oder der Teil von ihm, an dem der Dargestellte ihn hielt, hatte eine ziemlich runde Form, wie die Stellung der Finger deutlich erkennen lässt, indem Daumen, Ringfinger und kleiner Finger ihn gekrümmt von unten festhielten, ohne dass hier eine Festlötung nötig gewesen wäre; die beiden andern Finger ruhten oben darauf und tragen daher an den Spitzen je ein rundliches Knöpfchen, die Verbindung des für sich gegossenen Gegenstandes mit diesen Fingern, die der Künstler für nötig hielt, damit der Gegenstand nicht etwa durch sein Gewicht den Halt verliere.

Der linke Arm fällt ruhig an der Seite des Körpers herunter; die Hand hielt ohne besondere Anstrengung einen jetzt verlorenen Gegenstand, der, wie Versuche gezeigt haben und wie auch aus der Höhlung der Hand geschlossen werden muss, die Form der Klinge oder Scheide eines Schwertes hatte (Breite 0,037 und Dicke 0,099); der Griff des Schwertes war zuverlässig nach unten gewendet, ausserhalb der Hand, und die Spitze in die Höhe gerichet (vgl. die in dieser Weise das Schwert haltende Hand des Perseus in Ἐφημερὶς Ἀρχ. 1889 S. 97). Ein jetzt noch am kleinen Finger dieser Hand befindlicher spitzer Ansatz diente zur Befestigung der Klinge oder Scheide in ihr. Irgend ein Gegenstand von anderer Form, wie z. B. der runde Stab eines Kerykeions, ein Schabeisen oder dergleichen, geht entweder in die Höhlung der Hand gar nicht hinein oder lässt oben und unten eine grosse Lücke; man darf also als sicher annehmen, dass der von der Hand gehaltene Gegenstand keine andere Form hatte als die einer Schwertklinge, die genau in ihre Höhlung hineinpasst.

Die Augäpfel der Statue sind aus einer anderen, weissen Masse hergestellt, die Sterne jetzt, nach der chemischen Behandlung, von brauner Farbe, während sie früher, wenn ich mich recht erinnere, einen bläulichen Ton hatten. Eingesetzt, aber aus Metall, sind auch die Brustwarzen.

In dem ganzen Ausdruck des Kopfes, der etwas nach rechts gewendet ist, und der Körperstellung liegt ein unsagbarer, ungekünstelter und lebensvoller Reiz der kräftigen, selbstgenügsamen und übermenschlichen Schönheit eines Heroen, wie man annehmen muss, der

eben in die Mitte des Volkes tretend irgend etwas vorweist und, wie schon oben bemerkt, in ruhiger, vornehmer Weise den Eindruck des Geschauten auf die Menge beobachtet. Die künstlerische Ausarbeitung des Körpers und besonders der Extremitäten ist von wunderbarer Vollendung. Offenbar haben wir hier ein Meisterwerk der hervorragendsten und an Erfahrung reichsten Werkstätte der Erzgiesserei, wie uns die des Lysipp geschildert wird. Der Eindruck, den die Schönheit des Werkes sofort auf den Beschauer ausübt, der aber auch von der besten der bisher aufgenommenen Photographien leider nicht entfernt wiedergegeben werden kann, lässt keinen Zweifel zu, dass es sich um ein Original aus der Hand eines der grössten Künstler aus der Zeit Alexanders des Grossen handelt. Um jedoch seinen künstlerischen Wert besser beurteilen und genauer abschätzen zu können, ist es meines Erachtens unbedingt notwendig, zuerst zu erkennen, wen der Künstler darstellen wollte und in welchem Akt. Es ist mir, beiläufig bemerkt, unerfindlich, wie man immer und immer wieder behaupten kann, zur aesthetischen Beurteilung eines Werkes sei es nicht nötig, Gegenstand und Handlung des Dargestellten zu wissen, sondern es genüge dazu das genaue Studium der technischen Einzelheiten. Wie man das Mass der Geschicklichkeit, den Grad des Gelingens in der plastischen Darstellung eines Vorwurfes richtig abschätzen will, wenn man nicht weiss, was eigentlich dargestellt werden sollte, kann ich nicht verstehen.

Über die Benennung der Statue sind bisher die verschiedensten Meinungen geäussert worden. Die Augenzeugen ihrer Bergung hielten die Figur für einen Apollo oder Hermes (s. S. 4). Der erste Archaeologe, der sie gleich bei Ankunft des Schiffes im Piræus besichtigte, erklärte in seinen Veröffentlichungen, sie sei «ganz sicher ein Hermes», und dieser Meinung schlossen sich sofort die meisten Archaeologen in und ausserhalb Griechenlands an, ja sie sprachen von der Statue als einem Pendant zu dem Praxitelischen Hermes und verbreiteten so diese Benennung in die weitesten Kreise.

Kein Wunder also, wenn diese Ansicht, die sich auf den ersten Eindruck, auf ein mindestens ungenügendes Studium der Figur oder auch auf falsche Vermutungen über die Gegenstände in den Händen des Dargestellten stützte, sich so fest einbürgerte, dass ich mehr als ein ganzes Jahr, von Januar 1901 [1] an, gegen sie ankämpfen musste, bis es mir gelang, sie in Vergessenheit zu bringen. Während dieses Kampfes gingen meine Gegner sogar so weit, in ihren Veröffentlichungen auszuposaunen, man habe unter den Stücken von Antikythera das Kerykeion des «Hermes» entdeckt! Es fiel mir indessen nicht schwer, sofort nachzuweisen, dass das vermeintliche Kerykeion der *bronzenen* Statue nichts anderes war als ein *hölzerner* Nagel des Schiffes, wie solche in grosser Anzahl von Antikythera nach Athen gebracht worden sind; dieser trug Spuren von Bronze, weil er in der Tiefe des Meeres zufällig mit bronzenen Gegenständen zusammengeklebt war.

Inzwischen wurden von andern Archaeologen, Griechen und Nichtgriechen, verschiedene andere Benennungen vorgeschlagen. So z. B. *Paris*, wie er Aphrodite den Apfel überreicht (Skuludis, B. Staïs, Th. Philadelphefs); *Athlet*, der eine Schale oder einen Kranz mit der Rechten emporhält (Bourchian); *Athlet*, einen Apfel als Siegespreis haltend, oder auch «Aristonikos» aus Karystos, der Genosse Alexanders im Ballspiel, über den überliefert ist (Athen. I 34 a), dass ihm die Athener das Bürgerrecht gegeben und seine Bildsäule aufgestellt hätten (Watzinger?); *Grabstatue*, zu der ein jetzt verlorener Hund gehörte, dem der Dargestellte von oben her einen Ball oder einen

[1] S. meinen Aufsatz in Ἄστυ 31. Januar 1901 «Τὸ χαλκοῦν ἄγαλμα. ἄγαλμα Περσέως κρατοῦντος κεφαλὴν Μεδούσης».

Zwieback (galette) oder einen Vogel zeigte (Th. Reinach); *Ephebe*, eine Kugel haltend (P. Kavvadias); *Sacrificant* (Sal. Reinach); junger *siegreicher Athlet*, der eben einen Kranz von einer herantretenden (jetzt verlorenen) Nike in Empfang nimmt (H. Lechat); *Athlet*, der einen ihm zugeworfenen Ball auftängt (E. Gardner); schliesslich ein träumender ἀποξυόμενος!

Keine von diesen Deutungen hält einer Untersuchung auf Grund der Tatsachen stand; ich bin auch überzeugt, dass keiner der ausländischen Archaeologen eine von ihnen unterstützt haben würde, wenn er das Original selbst studiert hätte, anstatt sich nur auf die unvollkommenen und zu unrichtigen Anschauungen verführenden bisherigen Photographien und auf die falschen Angaben über die Form des von der dargestellten Figur in der Hand gehaltenen Gegenstandes zu verlassen. Zudem, darf ich wohl fragen, wo findet sich bei einem antiken Denkmal eine Analogie, dass Paris oder sonst jemand bei der Überreichung eines Gegenstandes in dieser Weise die Hand erhebt, oder dass beim Ball- oder Kugelwerfen der Werfer oder Fänger so vollständig unbewegt und ruhig dasteht? Welche Kugel eines *Athleten* ist so klein oder welcher Apfel so gross? Wenn ferner der junge Mann einem Hunde einen Zwieback oder sonst etwas böte, so müsste der Hund meines Erachtens Flügel haben und zwei Meter über dem Boden schweben, damit ihn sein Herr anschauen könnte. Wie lässt sich schliesslich mit diesen Deutungen das Schwert vereinbaren, das sich zuverlässig in der linken Hand der Statue befand? Welches antike Denkmal liesse sich überhaupt in Bezug auf Typus und Haltung zur Unterstützung irgend einer der obigen Meinungen heranziehen? Keines, weil es eben keines giebt.

Ich dagegen kenne einen, aber auch nur einen, antiken Typus, der die Statue aus Antikythera ganz getreu wiedergiebt. Manche Münzen von Argos, sowie geschnittene Steine und Vasenmalereien bilden den argivischen Helden Perseus genau in dem Typus dieser Statue ab. Die besagten Darstellungen stimmen derart unter sich überein und sind so zahlreich, dass sie zweifellos teils genaue Kopien, teils modifizierte Nachbildungen einer und derselben Bronzestatue sein müssen, und zwar einer jedenfalls berühmten, wie die von Antikythera gewesen sein wird, deren Zauber jeder Beschauer beim ersten Anblick empfindet.

Hier einige dieser Stücke.

a) Geschnittener Stein (Abb. 3), jetzt im Museum von Florenz[1]. Er giebt eine getreue Kopie unserer Statue in Bezug auf die Stellung der Füsse, die Haltung des Kopfes u. s. w., mit dem einzigen Unterschiede, dass wegen Raummangels auf dem Steine die Hand mit dem Medusenhaupte niedriger angesetzt werden musste. Die Linke hält die Harpe mit dem Griff ebenfalls nach unten; aber um die Darstellung auf dem kleinen Steine deutlicher zu machen, hat der Künstler die Harpe nach vorn gelegt, während sie bei der Statue hinter der Hand am Arm hinaufging. Das Himation auf dem linken Unterarm und der am Boden liegende Schild sind freie Zusätze, die fast alle Kopisten der Statue angewendet haben, um nicht durch sklavische Nachahmung des alten Typus als einfache Plagiatoren zu erscheinen. [Übrigens ist nicht ausgeschlossen, dass von den gefundenen Himationstücken auch welche zu unserer Statue gehören, die dann, ein (zugesetztes) Himation trug].


Abb. 3.

[1] S. Reinach, Pierres gravées, Taf. 56, 34^3 (Gori II 34,3—Wicar II Taf. 14 S.). In Bezug auf die Art und Weise, wie der Heros das Medusenhaupt hält, vgl. auch die schöne Gemme (Abb. 4) im Berliner Museum (Furtwängler, Beschreibung der geschn. Steine im Antiquarium, nº 11083), ferner die in der Petersburger Ermitage, die bei Furtwängler, Die antiken Gemmen, Taf. LVIII 1, und schliesslich die ganz gleiche Wandmalerei in Notizie degli scavi 1897, S. 36 Fig. 5.


Abb. 4.

b) Münze (Abb. 5) von Argos [1] aus der Kaiserzeit. Wir haben hier denselben Typus, bei dem die das Medusenhaupt haltende Hand in geringerer Höhe als bei der Statue erscheint, aber weniger infolge des Raummangels als deshalb, weil der Stempelschneider gezwungen war—wir werden weiter unten auf diesen oft begegnenden Zwang zurückkommen—, zwischen Hand und Kopf des Heros die Buchstaben ΡΓ der Umschrift Α-ΡΓ-ΕΙΩΝ einzufügen.

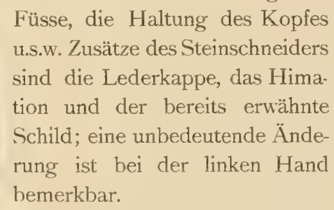


Abb. 5.

c) Geschnittener Stein (Abb. 6), zuerst veröffentlicht von Maffei [2] aus der Sammlung des Cardinals Otthoboni. Er bietet eine getreue Kopie der Statue von Antikythera in Bezug auf die Höhe der rechten Hand, die Stellung der Füsse, die Haltung des Kopfes u.s.w. Zusätze des Steinschneiders sind die Lederkappe, das Himation und der bereits erwähnte Schild; eine unbedeutende Änderung ist bei der linken Hand bemerkbar.



Abb. 6.



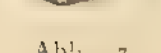


Abb. 7.

d) Geschnittener Stein (Abb. 7) im Museum von Neapel [3] (mit der modernen Inschrift ΔΙΟCΚ). Derselbe Typus des Perseus, aber ohne Lederkappe und im Spiegelbild.

e) Unedierte Münze von Argos (Abb. 8) im Athener Nationalen Münzkabinet. Derselbe Typus, ebenfalls im Spiegelbild, aber mit dem Unterschiede, dass nach einem sehr gewöhnlichen Brauch bei den Stempelschneidern zur Ausfüllung des leeren Feldes zu beiden Seiten des Typus der Arm mit der Harpe (also in Wirklichkeit der linke Arm) sich aus der Lage längs des Körpers entfernt und rechts dem Typus das Himation des Heros hinzugefügt ist, durch das das Feld hier ausgefüllt wird.



Abb. 8.

f) Münze (Abb. 9) von Karallia im «rauhen» Kilikien [1]. Perseus mit der rechten Hand in derselben Höhe wie bei der Statue aus Antikythera. Verschieden ist nur die Stellung der Füsse, die auf die geringe Sorgfalt zurückzuführen ist, mit der die Stempelschneider der Zeit, in welche die Münze gehört (unter Orbiana und Maximus, 222 — 238 n. Chr.), ihre Vorbilder nachahmten. Wichtig ist die Beobachtung, dass der Stempelschneider, da er zuerst mit der Umschrift der Münze anfing und das erste Λ unachtsamerweise gerade dorthin setzte, wo nachher der Kopf der Meduse stehen sollte, später *gezwungen war, die Hand leer zu lassen, die nun so die Finger in ganz ähnlicher Weise geöffnet hat, wie die unserer Statue, denen das Medusenhaupt entfallen ist.*



Abb. 9.

[1] Im Pariser Cabinet des médailles u. a.

[2] Gemme antiche figurate, IV Taf. 25.

[3] Gargiulo, Recueil des monuments du Musée National (Naples 1867) III Taf. 6.—Vgl. Reinach, Pierres gravées, S. 166 Anm. 1.— M. Müntz, Précurseurs, S. 192. Ein ähnliches Exemplar bei Furtwängler, Beschreibung, nº 4243 und (mit Frontansicht) nº 4239. Ein ganz gleicher Typus, aber mit Wendung nach links, auf einer Gemme bei Gravelle II Taf. 71 — Reinach l. c. Taf. 80.

[1] Babelon, Inventaire de la collection Waddington, nº 4722. — B. M. C. Lycaonia, Isauria and Cilicia S. 47,3.

g) Vasenbild (Abb. 10)[1]. Der Typus ähnelt dem auf der Münze von Karallia in der Höhe der rechten Hand und der Stellung der Füsse, aber das Medusenhaupt ist natürlich vorhanden; einen kleinen Unterschied findet man in der Art, wie die linke Hand das Sichelschwert hält. Der Plagiator hat, wohl um zu verbergen, dass er den Typus dem alten Vorbild entnommen hat, dem Heros die im Nacken hängende Flügelkappe, Flügelschuhe und Chlamys beigegeben.

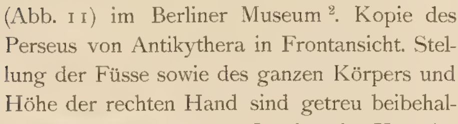


Abb. 10.

h) Geschnittener Stein (Abb. 11) im Berliner Museum[2]. Kopie des Perseus von Antikythera in Frontansicht. Stellung der Füsse sowie des ganzen Körpers und Höhe der rechten Hand sind getreu beibehalten. Nur hat der Künstler wegen zu geringen Raumes (der Stein reicht nur bis zu der auf der Abbildung undeutlich sichbaren innersten Ovallinie) die Hand mit dem Medusenhaupt etwas nach innen gebogen und die Stellung der linken Hand, *damit das von ihr gehaltene Sichelschwert deutlich sichtbar werde*, etwas verändern müssen.

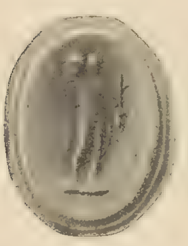


Abb. 11.

i) Geschnittener Stein (Abb. 12) im Museum von Florenz[3]. Eine Kopie der Statue, ebenfalls in Frontansicht, aber mit dem wesentlichen und bezeichnenden Unterschiede, dass der Künstler aus irgend einem Grunde auf der rechten Seite des Typus eine Statuette auf einer Basis hinzugefügt und, da hierdurch der richtige Platz für die Hand des Heros mit dem Medusenhaupte weggenommen wurde, die geschmacklose Änderung erdacht hat, den Heros die Rechte hinter dem Kopfe erheben zu lassen, und zwar so, dass sich das von ihr gehaltene Medusenhaupt in dem zu seinen Füssen liegenden Schilde abspiegelt und er ohne Gefahr—nach dem bekannten Mythus — dieses Spiegelbild anblickt.



Abb. 12

Wie man sieht, geben alle erwähnten Stücke, mit einziger Ausnahme des letzten, das eine wesentliche Änderung zeigt, den argivischen Helden nicht etwa von der Furcht befangen, selbst das Medusenhaupt anzublicken, und deshalb mit abgewendetem Gesichte — wie auf der weiter unten folgenden Reihe von Denkmälern —, auch nicht von der Absicht getrieben, seinen Feinden durch das Haupt Schrekken einzujagen, sondern in der freundlichen und ruhigen Haltung, wie er dieses Haupt in Übereinstimmung mit der Argos allein eigentümlichen Überlieferung den Beschauern zeigt. Nach dieser Überlieferung war nämlich die Meduse nicht fürchterlich anzusehen, sodass sie den Beschauer versteinerte, sondern eine überaus schöne Jungfrau, deren Haupt Perseus nach ihrem Tode durch meuchlerische Hand nach Argos brachte, um seine zauberische Schönheit zu zeigen[1].

[1] Journal int. d'Archéol. num. VI S. 154.

[2] Furtwängler, Beschreibung, nº 2470.

[3] Furtwängler, Die antiken Gemmen, Taf. 42,4. Gori II, 34,5=Reinach, Pierres gravées, Taf. 56.—Ein anderer ähnlicher Stein in Berlin bei Furtwängler, Beschr., nº 3102, vgl. auch nº 4238.—Ein weiterer mit ähnlicher Darstellung, aber ohne die Statuette, bei Reinach l. c. Taf. 127 (= Orléans I 94.—Gaedechen s.v. Gorgo in Ersch und Gruber S.417 b.—Zenoni, Camei, I S. 112).

[1] Pausan. 2,21,6: «Τοῦ δὲ ἐν τῇ ἀγορᾷ τῇ Ἀργείων οἰκοδομήματος οὐ μακρὰν χῶμα γῆς ἐστιν· ἐν δὲ αὐτῷ κεῖσθαι τὴν Μεδούσης λέγουσι τῆς Γοργόνος κεφαλήν. Ἀπόντος δὲ τοῦ μύθου τάδε ἄλλα εἰς αὐτήν ἐστιν εἰρημένα, Φόρκου μὲν θυγα-

Das Vaterland dieses Typus im allgemeinen, und insbesondere die Stadt, in der ursprünglich die Statue stand, auf die sämtliche oben erwähnten Denkmäler zurückzuführen sind, zeigen uns mit Sicherheit die wertvollen Münzen von Argos, die zudem auch die einzigen [1] unter allen alten Münzen sind, die diesen Typus aufweisen. Die Münze von Karallia ist nichts als eine Kopie des argivischen Typus; von Argos wurde in später Zeit der Kult des Perseus nach Karallia und einigen Küstenstädten von Kilikien, Lykaonien und Isaurien verpflanzt.

Mit Hilfe aller dieser Denkmäler und der oben (S. 20) auseinandergesetzten technischen Beobachtungen über Form und Lage der von den Händen der Statue gehaltenen Gegenstände habe ich den Versuch gemacht, sie zu ergänzen, und gebe das Resultat in den Abbildungen 13 und 14; diese sind nach Photographien hergestellt, die direkt von der Statue genommen und auf denen das Medusenhaupt und die Harpe mit der Hand aufgetragen wurden [2].

Eine besondere Bemerkung verdient die Art und Weise, wie das für sich gegossene Medusenhaupt von der Hand des dargestellten Helden gehalten wird. Hier hat der Künstler den nur in der Malerei und bei Marmorstatuen, bei denen das Haupt aus demselben Block wie die Hand gebildet wurde, möglichen Modus zur Sicherung des Hauptes vermieden, der darin besteht, dass der Heros in einer theatralisch schreckhaft zu nennenden Weise mit der vorgestreckten, erhobenen Hand das Haar des Kopfes fest umklammert, wie wenn dieser lebte und zu entkommen suchte. Er lässt ihn im Gegenteil—was mir viel künstlerischer erscheint — die Finger ganz sanft um den Haarschopf legen und ruhig das Haupt nach oben führen, indem er, wie es für einen solch starken Helden angemessen ist, nur eine geringe, dem Beschauer fast unbemerkbare Anstrengung andeutet. Um das Haupt festzuhalten, genügt es für den Helden, den Daumen und die zwei letzten Finger um den Schopf etwas zu krümmen, während die beiden andern leicht aufliegen, wie wenn er fürchtete, den Haarschmuck des schönen Hauptes zu zerstören. In dieser technischen Frage, ebenso wie in meiner Meinung über den in der linken Hand gehaltenen Gegenstand und die Art seiner Einsetzung, hat mir nicht nur der französische Künstler André [1] beigestimmt, der besser und mit grösserer Musse als sonst jemand die Statue in technischer Hinsicht lange studiert hat, bevor er an die Zusammenfügung ging, sondern auch alle andern Künstler, die der Statue in Athen ihr Studium widmen konnten, aus deren Zahl ich nur die hervorragende dänische Erzbildnerin Anne Marie Nielsen erwähne, die viele Monate in den Athener Museen gearbeitet hat.

Einen Widerspruch habe ich nur von

τέρα εἶναι, τελευτήσαντος δέ οἱ τοῦ πατρὸς βασιλεύειν τῶν περὶ τὴν λίμνην τὴν Τριτωνίδα οἰκούντων, καὶ ἐπὶ θήραν ἐξιέναι καὶ ἐς τὰς μάχας ἡγεῖσθαι τοῖς Λίβυσι, καὶ δὴ καὶ τότε ἀντικαθημένην στρατῷ πρὸς τὴν Περσέως δύναμιν, ἕπεσθαι γὰρ καὶ τῷ Περσεῖ λογάδας ἐκ Πελοποννήσου, δολοφονηθῆναι νύκτωρ, καὶ τὸν Περσέα ***τὸ κάλλος ἔτι καὶ ἐπὶ νεκρῷ θαυμάζοντα, οὕτω τὴν κεφαλὴν ἀποτεμόντα αὐτῆς ἄγειν τοῖς Ἕλλησιν ἐς ἐπίδειξιν.***

[1] Imhof-Blumer, Kleinasiat. Münzen, Bd II (1902) S. 417, führt bei der Aufzählung der Städte, welche den Typus des Perseus mit erhobener Hand bieten, ausser den erwähnten Münzen von Argos und Karallia noch weitere von Ikonion und Tarsos an. Aber der Typus von Ikonion gehört zu einer Statue von ganz anderem Typus, über die weiter unten gesprochen wird, und der von Tarsos (Journ. of Hell. Studies, XVIII S. 177 Taf. XIII), bei dem Perseus in der erhobenen Hand ein Apollo-Idol trägt, hat gar keine Beziehung zu der vorliegenden Frage. Also nur in Argos kommt der Typus vor, für den unsere Statue vorbildlich war.

[2] Ich bemerke, dass die Ergänzung noch genauer sein würde, wenn die Harpe dem Arm mehr genähert und ihre Querstange mehr parallel zur Öffnung der Hand angesetzt wäre. Der Kopf der Meduse sollte etwas mehr seitwärts gewendet sein.

[1] S. Ἄστυ 5. Sept. 1902, wo sich André in dieser Weise äussert: «Meiner Meinung nach stellt die Statue einen Perseus dar, der in der linken Hand die Harpe, in der rechten das Medusenhaupt hält. Viele glauben, es sei ein Hermes, und Andere, ein Paris. Aber auf Grund der Stellung der Statue und der probeweisen Ergänzungen dringt allmählich die Meinung durch, dass es sich um einen Perseus handelt». Ähnlich in Illustration 1902 S. 316.

Solchen erfahren, die entweder die oben erwähnten Denkmäler nicht kannten, oder aber nicht die Gelegenheit hatten, selbst an Ort und Stelle die Statue zu studieren. Aber auch diese Gegner haben mir nur ein Argument entgegenhalten können, das der französische Archaeologe Lechat [1] in folgenden Worten ausspricht: «L'hypothèse de M. Svoronos, qui songe à un Persée montrant la tête de Méduse, ne serait à examiner que s'il s'agissait de la main gauche; car au moment où Persée vient d'accomplir son exploit, c'est de la main gauche, nécessairement, qu'il doit exhiber la tête coupée, sa main droite tenant la harpe». Indessen hat, wie man sieht, Lechat, und so auch alle Andern, die dasselbe wiederholten, offenbar die Menge von alten Darstellungen ausser Acht gelassen, in denen Perseus gerade mit der rechten Hand das Medusenhaupt hält; wahrscheinlich schwebten ihnen nur die Perseustypen tragischen Charakters von Benvenuto Cellini in der florentinischen Loggia de' Lanzi und von Canova im Vatikan vor Augen.



Abb. 13.

Es ist klar, dass von Perseus in seiner Vaterstadt, wo er ein Heroon [2] hatte und besonders hohe Verehrung genoss, auch viele Statuen von anderen, ebenfalls berühmten Typen existierten. Einen schlagenden Beweis dafür liefern die argivischen Münzen aus der Kaiserzeit, die bekanntermassen die in der Stadt befindlichen Kunstwerke zeigen. Einer von diesen Typen, von dem schon anerkannt ist, dass er ein jedenfalls gepriesenes Werk der Erzbildnerei aus dem 5. Jahrh. v. Chr. [3] wiedergiebt, ist der auf einer Münze von Argos (Abb. 15) und auf zwei seltenen Münzen von Korinth (Abb. 16) [4] und Ikonion (Abb. 17) [5] erscheinende. Alle drei Münzen, die ein

[1] Revue des Etudes Grecques 1901 S. 447.

[2] Pausan. II, 18, 1.

[3] Imhof-Blumer and P. Gardner, Num. Comm. on Pausanias S. 35. - Furtwängler, Meisterwerke, S. 386. - Imhoof-Blumer, Kleinasiat. Münzen, II S. 417.

[4] Journ. int. d'Arch. num. VI (1903) S. 11 no 24, Taf. I 12.

[5] Imhoof-Blumer, Kleinas. Münzen, II S. 417 no 5 Taf. XV.—Sestini, Let. num. V 50.—Babelon, Invent. Waddington, no 4767.

und dasselbe Werk bis auf die Einzelheiten abbilden, zeigen zwar den argivischen Helden, wie er mit der Rechten das Medusenhaupt emporhebt und in der Linken die Harpe hält, und stimmen soweit mit der Statue von Antikythera überein, aber sie unterscheiden sich von ihr anderseits wesentlich dadurch, dass der Held auf ihnen dem ältern Mythus gemäss sein Gesicht abwendet, um den Anblick des furchtbaren Medusenhauptes, der auch ihn versteinern könnte, zu vermeiden. Ich erwähne diesen Typus hier, um durch Vergleichung mit einer andern argivischen Münze (Abb. 18), welche dieselbe Statue wiedergiebt [1], aber die Rechte viel tiefer hat (nur wegen der Notwendigkeit, zwischen Kopf und rechter Hand den Buchstaben Є der Umschrift ΑΡΓ-Є-ΙΩΝ einzufügen), klarer zeigen zu können, was eigentlich bei einigen von den Münzen vorgeht, die den Typus der Statue von Antikythera kopieren.

Wieder andere Münzen von Argos (Abb. 19-20) zeigen einen dritten Typus der Perseusdarstellung, mit oder ohne Begleitung der Athena; der Held stützt hier die das Medusenhaupt haltende, hoch erhobene Rechte auf einen Schild, der seinerseits auf einem Altar ruht. Kopien dieses Typus finden sich auch auf einigen geschnittenen Steinen [2]. Unzweifelhaft gab es also in Argos eine ganze Reihe von berühmten Perseusstatuen.

Es erübrigt nun noch, der Statue von Antikythera ihre Stelle in der Kunstgeschichte anzuweisen. Obschon kaum zwei Jahre seit ihrer Auffindung vergangen sind, haben wir doch darüber schon eine ganze



Abb. 14.

Anzahl Abhandlungen von Archaeologen, und zwar nicht den unbedeutendsten, die sie, ein jeder durch verschiedene Beweismittel, entweder Praxiteles oder Myron oder Skopas oder Poly-

[1] Denselben Typus haben nachher verschiedene Plagiatoren unter den Vasenmalern kopiert, indem sie Himation, Flügelkappe und Flügelschuhe hinzufügten (Journ. d'Arch. num. a.a.O.).
[2] S. Reinach, Pierres gravées, S. 166, Taf. 134, 30 u. s. w.

klet oder Lysipp zuzuweisen suchen. Einer hat sogar nicht gezögert, sie für ein sicher Alkamenisches Werk zu erklären. Ich bezweifle nicht, dass binnen kurzem die Reihe von Künstlern noch um einige Namen wachsen wird, ohne dass die Gelehrten um Argumente für die Stichhaltigkeit jedes neu auftauchenden Namens in Verlegenheit kommen dürften.



Abb. 15.

Ich muss aufrichtig gestehen, dass ich kein Verehrer von derartigen Theorien bin; ich kann bei dem jetzigen Stande der Dinge in der Tat nicht glauben, dass viel Gewinn bei ihnen





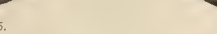


Abb. 16.

Abb. 17.

herausspringt, und möchte mich vielmehr der Meinung meines Freundes, des Professors der Archaeologie an der Athener Universität, anschliessen, dass «die auch in der Philologie grassierende Hyperkritik in der Geschichte der alten Kunst viel Unheil verursacht, indem sie Vermutungen auf Vermutungen türmt und auf schwankender Grundlage ihre Urteile über die charakteristischen Eigentümlichkeiten eines jeden alten Künstlers aufbaut»[1].



Abb. 18.

Aber wenn mir auferlegt würde, auch meinerseits eine Ansicht über den Stil und das Alter unseres Werkes zu äussern, die indessen mehr auf meinem Gefühl beruhen muss, als auf einem sicheren Wissen aus dem Studium der uns erhaltenen Denkmäler und besonders der alten Münzen, die mit grösserer Sicherheit stilistisch fixiert werden können, so würde ich mich nur für die von Anfang an mit meiner eigenen übereinstimmende Meinung S. Reinach's entscheiden, dass der Stil des Werkes «unstreitig dem des Lysipp sehr nahe steht»[1], obschon ich sehr wohl weiss, dass ein ebenso tüchtiger Archaeologe, Prof. Waldstein, im Gegenteil behauptet hat, er könne keine Spur von dessen Stil in dem Werke erkennen[2]. Wenn ich mich dann noch mehr von dem Reize des Kunstwerkes hinreissen lasse, möchte ich mich dem schönen Traume hingeben, es sei eins von jenen zweitausend, die aus der Hand des vortrefflichen Meisters der argivisch-sikyonischen Schule Lysipp selbst hervorgegangen sind.





Abb. 19.

Abb. 20

Jedenfalls verdient die Statue, in stilistischer und technischer Beziehung gründlich studiert zu werden, um als Ausgangspunkt gediegener Beobachtungen von allgemeinerer Wichtigkeit zu dienen, worüber ich mich hier aber nicht auslassen kann. Ich möchte nur noch darauf aufmerksam machen, dass die bei der Reinigung auf dem Kopfe der Statue zum Vorschein gekommenen drei Löcher von

[1] N. Πολίτης, Τὰ Πραξιτέλεια ἀνάγλυφα τῆς Μαντινείας: **Ἐπετηρὶς τοῦ Ἐθνικοῦ Πανεπιστημίου** (Athen 1903) S. 54.

[1] Chronique des Arts 1901, 2. März.

[2] Monthly Review 1901, S. 116.

regelmässiger Form und in gleichen Abständen von einander sich sehr häufig an dieser Stelle bei Bronzestatuen finden; sie stammen von Stäben, die beim Guss den innern Kern mit der Gussform zusammenhielten [1]. Die «Entdeckung» des Chemikers O. Russopulos, dass sie «zur Einsetzung der Flügel auf dem Kopfe des Hermes» dienten, hat denselben Wert wie die ebenfalls ihm verdankte Entdeckung des «Kerykeion» des Hermes und die dritte, dass sich an vier Stellen der Statue «Stempel mit Inschriften von grösster Wichtigkeit für die Archaeologen» [2] vorfinden. Über die zweite Entdeckung habe ich mich schon oben geäussert. In Bezug auf die dritte bemerke ich, dass es sich hier nicht um Stempel, und noch dazu solche mit Inschriften, handelt, sondern um Flickstückchen (tasselli, rapiècements), durch die kleine Gussfehler ausgebessert wurden, indem man runde, münzenähnliche Blättchen oder vielleicht auch wirkliche Münzen in glühendem Zustande an den fehlerhaften Stellen einsetzte und mit dem Hammer bearbeitete. Solche runde Flickstückchen, auch zahlreiche ovale und viereckige, grössere und kleinere, kann man an fast allen übrigen Bronzestatuen von Antikythera, nicht nur an dem Perseus, beobachten; sie sind den Archaeologen wohlbekannt.

2. Porträtstatue (Deinias?). Der auf Taf. III und IV abgebildete prachtvolle Kopf ist derselbe, den die Taucher, wie wir S. 3 gesehen haben, ganz im Anfang der Arbeiten an jener von ihnen genau gemerkten Stelle des Meeresbodens herausbrachten, an der sie den zufällig entdeckten rechten Arm losgebrochen hatten (dieser ist auf derselben Tafel IV abgebildet). Da aber der Kopf bei der Bergung infolge der vielen Anwüchse dem allbekannten Kopfe eines Faustkämpfers aus Olympia glich — man sehe Abb. 21, nach einer Photographie, die gleich nach der Bergung aufgenommen worden war —, und da zudem gleichzeitig (s. S. 3) mit dem Kopfe auch der auf Taf. V unter n° 4 abgebildete Bronzearm eines Faustkämpfers heraufgebracht wurde, so glaubte man anfangs, dass auch der Kopf zu der Statue eines Faustkämpfers gehöre. Als solcher wurde er dann auch in der Mitteilung des Generalephors Kavvadias an die verschiedenen



Abb. 21.

Akademien und archæologischen Zeitschriften, sowie in den auf dieser beruhenden Veröffentlichungen beschrieben.

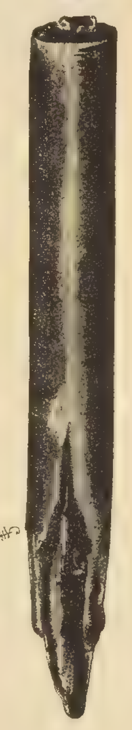
Nach der Reinigung hatte indessen der Kopf jede Spur von athletischem Charakter verloren und erschien, wie sofort damals richtiger bemerkt wurde, als der Kopf eines ernsten und in Gedanken versunkenen «Philosophen».

Als ich nun die Bronzefunde nach ihrer Reinigung unter Beihilfe der mir befreundeten Künstler einer genauen technischen Un-

[1] Zuletzt hat darüber geschrieben Benndorf, Über die Grossbronzen des Museo nazionale in Neapel: Jahreshefte des Oest. Arch. Inst. IV S. 177. Vgl. auch A. Lewin, Über die Technik an antiken Bronzen: Jahrbuch XVI, Beiblatt 16.

[2] Chemische Zeitschr. II S. 204.

tersuchung unterwarf, in der Hoffnung, einige zusammengehörende Stücke herauszufinden, entdeckte ich, dass tatsächlich zu dem Kopfe gehören: 1) der an derselben Stelle des Meeresbodens gefundene rechte Arm (Taf. IV), an dem nur ein Teil des Daumens (das Nagelglied und die Hälfte des folgenden) fehlt; 2) ein Paar mit Sandalen bekleideter Füsse nebst einem Teile der Unterschenkel mit Resten des Himation darauf. Auch diese Füsse sind an derselben Stelle des Meeresbodens losgerissen worden, und zwar während der zweiten Expedition unter Aufsicht des Ephors Vyzandinós (s. S. 3); 3) eine linke Hand bis zur Handwurzel, das Innere mit einer schwarzen, dem Gusskern der Statue angehörigen lehmartigen Masse angefüllt, die nach der chemischen Analyse 32.68 % Kieselsäure und 43.87 % eisenhaltige Tonerde enthält, während die Analyse der verhältnismässig dünnen Metalldecke über dem Kern 49.2 % Zinn und 40.2 % Kupfer ergab. Meerwasser und Schlamm, der, wie es scheint, nur diese Hand der Statue bedeckt hatte, haben dermassen auf sie eingewirkt, dass sie sich jetzt in einem bröckeligen Zustand befindet; die Materie ist fast ganz verändert, sodass die aus einer Metalllegierung bestehende Decke kein charakteristisches Merkmal der metallischen Kohäsion mehr zeigt und leicht als aus Lehm bestehend betrachtet werden könnte[1]. 4) Aus der Stellung der Finger dieser linken Hand und der Höhlung zwischen ihnen darf man schliessen, dass sie einst einen Stab hielt. Nun habe ich unter den Funden aus Antikythera ein Stück von dem oberen Teil eines Stabes entdeckt; es ist ein hölzerner Stock, der seine Metalldecke verloren hat, aber an seiner ganzen Oberfläche noch den Metallrost zeigt. Dieser Stab (Abb. 22) trägt oben in der Mitte einen hohlen Vorsprung, der wohl zur Befestigung des jedenfalls aus wertvollerem Metalle bestehenden Aufsatzes diente. Zu diesem Teile des Stabes scheint mir ein kleiner sorgfältig gedrehter, glänzender und wie Elfenbein aussehender Cylinder aus Buxbaum zu passen. Dieser Cylinder hat in der Mitte ein Loch mit einem durchgehenden Zäpfchen zur innern Befestigung am Ende des Stabes; an der Seite befindet sich ein zweites Loch, offenbar zur Vernietung der Kopfverzierung des Stabes. Der Cylinder diente wohl dazu, die Höhlung dieser Verzierung unten auszufüllen und zugleich das Zäpfchen festzuhalten, durch das die Verzierung mit dem Stabe verbunden war.


Abb. 22.

Endlich fand ich unter den nicht chemisch behandelten Altertümern, ausser einigen unbedeutenden Teilen, drei grosse Stücke, die aller Wahrscheinlichkeit nach wenn man nach Arbeit, Dicke und sonstigen Merkmalen schliessen darf — ebenfalls zu derselben Statue gehören. Es ist dies vor allem der ganze über die linke Schulter geworfene Zipfel des Himation, von der unteren vollständig erhaltenen Spitze bis zur ersten Biegung beim linken Schulterblatte zum Rücken hin; dann fast der ganze andere Zipfel des Himation, der vom linken Unterarm beginnend, über den er geschlagen ist, bis etwas oberhalb des Knies hinunterreicht; drittens ein Teil des Bausches des Himation unter der Brust zum linken Arm hin.

Aus diesen Überresten, die in geeigneter

[1] A. Δαμβέργης, Ἐξαγόμενα χημικῶν ἐξετάσεων ἀρχαιοτήτων τινῶν ἐξ Ἀντικυθήρων: «Ἁρμονία» 1901 S. 182. Mit diesem vgl., was ein anderer Chemiker (Russopulos) über dieselbe Hand geschrieben hat (Chemische Zeitschr. a.a. O. S. 204, Anm. 4): Diese Hand hatte eine dünne, schwarze, aus Kupferoxyd bestehende Oberfläche, darunter eine dicke Schicht von grauen Chloriden, sodann Oxydul und ganz im Innern einen rein metallischen Kern (siehe Analyse III und IV).

Weise photographisch aufgenommen wurden (mit Ausnahme des letzten Stückes, das gezeichnet werden musste), habe ich auf Taf. IV eine Rekonstruktion der etwas über Menschengrösse hohen Statue versucht. Auf der Tafel sind die ergänzten Teile nur durch einfache Linien angedeutet; die dunklen Partien sind die noch vorhandenen [1], nur ist keine Rücksicht auf die Erhaltung des obern Teiles des Stabes genommen, da dieser erst geraume Zeit nach der Herstellung der Tafel entdeckt wurde [1].

Den fehlenden Rumpf der Statue haben die Taucher auf dem Meeresgrunde gesehen. Denn nach ihrer oben (S. 2) erwähnten Aussage wurde der von ihnen als Beweis für die Entdeckung dem Ministerium vorgewiesene rechte Arm, um den es sich hier handelt, von einer ganzen Statue abgebrochen, die an einer felsigen Stelle so eingekeilt war, dass die Taucher sie nicht leicht herausziehen konnten. Leider haben sie sich aber, wie aus der Geschichte der Bergung hervorgeht, bei ihren späteren Nachforschungen von dieser Stelle entfernt, da sie ihre Aufmerksamkeit auf den in der Nähe liegenden kompakten Haufen von Altertümern richteten. Wir wollen hoffen, dass es bei zukünftigen, systematischeren Untersuchungen des Bodens gelingen möge, auch den Rumpf an's Licht zu bringen.

Die in dieser Weise ergänzte Statue erscheint in technischer Hinsicht als eine vorzügliche Originalarbeit aus dem Ende des 3. Jahrh. v. Chr. Über diese Ansetzung sind Alle, die über den Kopf geschrieben haben, vollständig einig. Es ist bewundernswert, was für ein Leben, was für ein Realismus in diesem Kopfe liegt. Wenn ich alle mir bekannten derartigen Porträtköpfe vergleiche, finde ich keinen, der diese Eigenschaften in ähnlich hohem Masse zeigt, ausser dem prächtigen Kopfe des Tyrannen Nabis (207 - 192 v. Chr.) auf dessen in nur einem Exemplare bekannten Tetradrachmon (Abb. 23), das wahrscheinlich in den Jahren 197—195 v. Chr., als er Herr von Argos war, hier geschlagen worden ist. Die einfache und ungepflegte Haartracht ist dieselbe, die, wie es

[1] Erhaltene Höhe des **Kopfes** 0,29; die eingesetzten Augen sind aus einer glasartigen Masse gebildet.

Ganze Länge des **rechten Armes** 0,83; von der Achselhöhle bis zum Ellbogen 0,30; von der Handwurzel bis zur Basis des Mittelfingers 0,10. Mittlere Dicke des Metalls an der Bruchstelle der Achselhöhle 0,08. — Der Arm war für sich allein gegossen und durch eine Verzahnung in der Achselhohle mit dem Rumpfe verbunden. Auf der ganzen Oberfläche weist er eine Menge grösserer und kleinerer Flickstückchen auf.

Die **linke Hand** ist gut erhalten, trotz ihres bröckeligen Zustandes; nur sind bei der Bergung einige kleine Stückchen von den Fingerspitzen abgerieben worden.

Der **rechte Fuss** mit einem kleinen Teil des Unterschenkels und einem wichtigen Bruchstücke des vorne auf ihn fallenden Himation hat von der Sohle ab eine Höhe von 0,31, mit dem darunter befindlichen Bleiklotze (auf der Tafel nicht angegeben), durch den er mit der Basis verbunden war, 0,35. Umfang der Schuhsohle 0,73. Umfang des Unterschenkels über dem Knöchel 0,26, des Fusses am Rist 0,21. Mittlere Dicke des Metallmantels 0,05. Der Fuss trägt eine Sandale mit dreifacher Sohle und ist fast ganz erhalten, nur die Schnalle fehlt. Von der äussern Seite der grossen Zehe bis zum Knöchel zieht sich ein neuerer Riss. An Flickstückchen finden sich auf dem rechten Knöchel ein viereckiges (0,01/0,013), ein grösseres viereckiges auf der Rückseite oberhalb der Ferse (0,022/0,012), sowie drei kleinere an andern Stellen.

Vom **linken Fusse** fehlt die mittlere Zehe und die Sandalenschnalle. Mit dem daran sitzenden grossen Teile des Unterschenkels, auf dem ein kleines Stück des Himation aufliegt, hat das Erhaltene eine Höhe von 0,37, und wenn man den Bleiklotz unter der Sandale (ebenfalls nicht abgebildet) hinzurechnet, von 0,41. Der Umfang der Sandalensohle ist wegen grösserer Beschädigung des rechten Fusses und vielleicht wegen des natürlichen Unterschiedes der menschlichen Füsse grösser als der beim rechten Fusse, nämlich $0,74^{1}/_{2}$. Umfang am Rist 0,21. Auch auf diesem Fusse giebt es eine Anzahl Flickstückchen, ein viereckiges auf der rechten Seite oberhalb der Ferse (0,025/0,012), dann auf der linken Seite ein ovales auf dem Knöchel (0,03), ein ebenfalls ovales oberhalb des Knöchels (0,025), ein rechteckiges unterhalb desselben (0,018/0,02) und ein solches auf dem Schienbein (0,023/0,014).

Das Stück des **Himation** auf der **linken Schulter** hat eine Länge von 0,41 und eine Breite von 0,17.

Der grosse über die **linke Hand** geworfene Streifen des Himation hat 0,78 Länge und 0,19 grösste Breite, das kleine Stück des Bausches unter der Brust 0,25 Länge.

[1] Wegen der grossen Schwierigkeit, die einzelnen Stücke so aufzunehmen, dass sie sich zu einem Ganzen vereinigen lassen, ist der rechte Fuss auf der Tafel nicht genau in die Stellung gekommen, die er haben sollte, und infolgedessen die Ergänzung des Zeichners, die den Linien der vorhandenen Stücke folgen musste, etwas verdreht; der Fuss sollte mit der Spitze mehr nach vorne (zum Beschauer hin) gewendet sein.

scheint, die Römer seit ihrer Einmischung in die griechischen Angelegenheiten von der Zeit der Epigonen an eingeführt hatten, und von der das beste Beispiel der ausserordentlich



Abb. 23.



Abb. 24.

naturwahre Kopf des Flamininus, des Eroberers von Griechenland, auf einem äusserst seltenen Stater des Athener Münzkabinets bietet (Abb. 24).

Als ich in den Athener Zeitungen die Meinung verfocht, dass die Altertümer von Antikythera aus Argos stammten, und unter anderm sagte, nur die Münztypen dieser Stadt und die Schriftquellen über sie könnten mit den Typen der Statuen des Fundes zusammengebracht werden, erlegten mir einige Kollegen, die anderer Meinung waren, als Probe für meine Behauptung auf, ich solle eine Kopie gerade dieser Statue auf den Münzen von Argos und eine Erwähnung von ihr in den Quellen über Argos beibringen. Nach genauer Untersuchung schrieb ich damals [1] einige Zeilen, die ich hier wiederhole.

Vor allem giebt es auf einer der in der Kaiserzeit in Argos geschlagenen Münzen, welche die schönsten und berühmtesten von den in der Stadt befindlichen Kunstwerken abbilden, eine nach meiner Meinung genaue Kopie der Statue aus Antikythera; von dieser Münze gebe ich nebenstehend eine getreue *Zeichnung* des Künstlers Lekas in grösserem Massstabe (Abb. 25) und ein auf *Photographie* beruhendes Cliché, ebenfalls in Vergrösserung. P. Gardner, der zuerst die Münze beschrieben hat [2], hielt die Figur des Typus für einen Dionysos, indem er den Stab für einen Thyrsos ansah, obschon er keines der bekannten Merkmale des Thyrsos bietet. Indessen beeilte er sich, ganz richtig hinzuzufügen: «This representation of Dionysos is of a very unusual type»; er hätte sogar ohne Furcht sagen können, dass ein solcher Typus des Dionysos gänzlich unbekannt ist. Ich wenigstens weiss keinen solchen. In Wirklichkeit haben wir hier einen der bekannten Typen, unter denen mit Stab und Himation versehen Dichter, Philosophen, Geschichtschreiber u. a. dargestellt wurden, von denen ich Homer [1] und Pythagoras [2] erwähne.



Abb. 25.

Es handelt sich also um den Typus einer derartigen Statue und zwar der eines hervorragenden Dichters, Redners oder Geschicht-

[1] S. Ἄστυ 1901 unter dem Titel «Δεινίας ὁ Ἀργεῖος», wiederholt in Journ. int. d'Archéologie num. 1903 S. 165—172.

[2] Imhoof-Blumer and Percy Gardner, Num. Comment. on Pausanias S. 40, Taf. K, XLVI.

[1] Auf dem bekannten Relief seiner Apotheose: Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik[3] II S. 405. So auch auf den «Homermünzen» von Smyrna: B. M. C. Ionia Taf. XXV 7, 15, 16 u.s.w.

[2] B. M. C. Ionia Taf. XXXVII 14 u. a. — Bernoulli, Griech. Iconogr., I, Münztafel I 21. Vgl. auch den tragischen Dichter der bekannten Pompejanischen Wandmalerei: Gargiulo, Recueil du Musée National[4] (Naples), III Taf. 36.

schreibers aus *Argos,* der in ruhiger Stellung abgebildet war, wie er mit der gewöhnlichen rhetorischen Geste die Rechte vorstreckend seinen Landsleuten etwas vorträgt, in der Weise, wie wir uns ungefähr Herodot nach der bekannten Erzählung in Olympia zu denken haben.

Aber wer kann dies sein?

Während das dorische Argos keinen grossen Dichter oder Redner aufzuweisen hat, besitzt es eine Reihe von Philosophen und besonders Historikern, von denen die meisten «Argolica» geschrieben haben, wie z. B. Anaxikrates, Hagias, Derkylos, Sokrates, Lykeas, Dionysos u. a. Von diesen letzteren erwarb sich einen grossen Ruf Dinias oder Deinias, der Freund des Aratos.

Abb. 26.

Seine Berühmtheit war in vielfacher Weise begründet, und er besass in vollem Masse die Tugenden, wegen deren wir die alten griechischen Städte ihre Mitbürger durch Errichtung von Bildsäulen auszeichnen sehen.

Unter dem Titel Argolica schrieb er ein ausgedehntes und hervorragendes Werk in vielen (wenigstens neun) Abteilungen, von dem im Altertum zwei Ausgaben existierten. Es zerfiel in zwei grosse Teile, in denen die Mythologie und politische Geschichte der Argiver erzählt war [1]. Aus den uns erhaltenen Bruchstücken dieses Werkes [2] ersehen wir, dass Deinias zum Lobe seiner Vaterstadt Ausdrücke zitierte wie «Γαίης μὲν πάσης τὸ Πελασγικὸν Ἄργος ἄμεινον» und (τῶν ἀρίστων) «ἀμείνονες οἱ Ἀργεῖοι», was natürlich seinen von jeher um die Vorherrschaft kämpfenden Landsleuten ausserordentlich schmeicheln musste.

[1] Plut. Arat. 29,11. — Agatharch. rel. 4. — Schol. in Apoll. Rhod. 2, 789; in Pind. Olymp. 7, 49, Nem. 3, 104; in Theocr. 14, 48. in Soph. El. 281; in Eur. Or. 861.

[2] Müller, F. H. G. III 211—227.

Es war also natürlich, wenn sein Buch einen grossen Ruf erlangte; die Alten berichten uns nicht nur von zwei Ausgaben desselben, sie sprechen auch von Deinias als dem Haupte eines um ihn gescharten Kreises (z. B. Agatharchides und die Scholiasten Pindars). Auch über seinen Stil haben wir besondere Äusserungen, wie z. B. von Herodian [1].

Indessen gab es noch einen viel wichtigeren Grund, wegen dessen die Argiver den Deinias mit der Aufstellung seiner Statue haben ehren können.

Der Historiker Deinias, der Freund des Aratos vom Vater her, war unzweifelhaft derselbe, der mit dem im gleichen Verhältnis zu Aratos stehenden Aristoteles, dem Dialektiker aus Argos, den Tyrannen Abantidas von Sikyon, der ihren Vorträgen auf dem Marktplatze der Stadt beizuwohnen pflegte, hier niederstiess [2].

Abantidas hatte im Jahre 264 v. Chr. Aratos' Vater Kleinias ermordet und auch den damals siebenjährigen Aratos zu töten gesucht, der nur mit Mühe nach Argos, dem sicheren Hafen aller Demokraten und Tyrannenfeinde, gerettet wurde. Nachdem dann Abantidas von Deinias getötet worden war, konnte Aratos von Argos aus, wo er in unversöhnlichem Hasse gegen die Tyrannen erzogen worden war, zum Manne erwachsen sowohl die weiteren Tyrannen in Sikyon als auch die plötzlich in Argos auftauchenden vernichten. In seinem Werke erzählte Deinias selbst die Ermordung des Tyrannen Aristippos von Argos bei Mykenæ im Jahre 238 oder 234 v. Chr. [3]

Es ist demnach folgerichtig und im Einklang mit den Tatsachen, wenn wir annehmen, dass die von tötlichem Hasse gegen die Tyrannenherrschaft erfüllten Argiver sofort oder einige Jahre, nachdem der letzte Tyrann von Argos, der zweite Aristomachos, durch Aratos besei-

[1] Περὶ μον. λέξεως 8 ed. Dindorf.

[2] Plut. Arat. 8 und Müller F. H. G. a. a. O.

[3] Plut. ebd.

tigt und von ihm und seinen Freunden, unter denen Deinias nicht der letzte war, der Demokratie der dauernde Sieg erfochten worden war, den Deinias durch eine auf dem Marktplatze errichtete Bildsäule auszeichneten.

Auf diese Weise ehrten sie ja nicht nur in ihrem Mitbürger den Geschichtschreiber, der ihr Lob gesungen, den lauteren Demokraten und Tyrannenmörder, sondern schmeichelten auch dem damals allmächtigen und in Argos hochverehrten Aratos, ja sie forderten geradezu seine Dankbarkeit heraus, indem sie dem Rächer seines Vaters ein Denkmal stifteten.

Wenn wir annehmen, dass Deinias in der Blüte seines Lebens, also ungefähr im 30. Jahre stand, als er 264 v. Chr. den Abantidas tötete, dann war er im Jahre 229 v. Chr., in das wir ungefähr die Aufstellung der Bildsäule setzen müssen, 59 Jahre alt. Das passt vortrefflich zu der Statue von Antikythera, denn sie zeigt uns offenbar einen ungefähr sechzigjährigen Mann.

Wie gut ferner diese Zeit der Aufstellung der Statue des Deinias (gegen Ausgang des 3. Jahrh. v. Chr.) dem Stil des Kopfes entspricht, der nach dem einstimmigen Urteil der Archæologen ein Werk aus dem Ende eben dieses Jahrhunderts ist, brauche ich nicht besonders zu betonen, und ebensowenig, wie vollkommen sein strenger und entschlossener Ausdruck mit dem Bilde übereinstimmt, das wir uns von dem Charakter des Tyrannenmörders Deinias machen müssen.

Wir kommen jetzt zu der weiteren Frage, ob sich von dieser jedenfalls bemerkenswerten Statue in den Schriftquellen über die Kunstwerke in Argos eine Erwähnung nachweisen lässt.

Pausanias führt unter den Statuen in Argos ausdrücklich fünf solche aus Erz an. Die vier ersten sind:

a) Statue der Nemeïschen Zeus von Lysipp (II,20,3), b) Standbild des Apollon Deiradiotes (ebd.), c) Hekatestatue von Naukydes (II,22,8), d) Hekatestatue von Polyklet (ebd.).

Über das fünfte derartige Werk sagt er bei der Beschreibung der Agora von Argos nur: «καὶ Αἰνείου ἐνταῦθα χαλκοῦς ἀνδριάς ἐστι» (II,21,2).

Diese Bildsäule des ΑΙΝΕΙΑΣ ist bis jetzt für die archæologischen Erklärer des Pausanias ein ungelöstes Rätsel. Alle sehen darin eine solche des berühmten troischen Helden, haben sich aber bisher vergebens bemüht, irgendeine Überlieferung oder Sage zu finden, welche die Aufstellung einer Statue gerade dieses Helden, dessen Vaterstadt die Argiver sich doch rühmten dem Erdboden gleichgemacht zu haben, in Argos und sogar mitten auf dem Markte erklären könnte. Um nur die allerneuesten Forschungen zu erwähnen, so bemerkt Wörner in seiner Abhandlung über die auf Aeneas bezüglichen Mythen [1], dass wir keine Sage kennen, welche die Existenz der von Pausanias erwähnten Statue des Aeneas in Argos rechtfertigt; Hitzig und Blümner weisen in ihrem Kommentar zu Pausanias (I S. 583) die ältere Vermutung von Siebelis, die Aeneasstatue in Argos stehe vielleicht im Zusammenhang mit dem Zweikampfe zwischen Aeneas und dem Argiver Diomedes, mit Recht als ganz unwahrscheinlich zurück. Wir können also nicht anders sagen, als dass bis jetzt über die Stelle des Pausanias vollständiges Dunkel herrscht.

Die Aufstellung der Statue mitten auf dem Markte von Argos brachte mich auf den Gedanken, dieser ΑΙΝΕΙΑΣ könne nicht der troische Held, sondern müsse vielmehr ein Staatsmann oder Gelehrter gleichen Namens aus Argos sein. Indessen konnte ich trotz allem Suchen nichts finden; kein Argiver Aeneas ist uns überliefert.

Ganz von selbst kam mir dann plötzlich die Vermutung, dass in dieser Stelle des Pausanias

[1] Roscher's Mythol. Lex. S. 169.

vielleicht ein sehr gewöhnlicher palæographischer Fehler vorliegen könnte, indem einer der alten Abschreiber im Anfang des Namens ein Α anstatt eines Δ gsetzt habe, da er nichts von einem Argiver Δινίας oder Δεινίας wusste — Pausanias hat die Nachrichten über ihn offenbar als in Argos allbekannt nach seiner Gewohnheit übergangen — und vielmehr annahm, es handele sich um den ihm vertrauten Trojaner ΑΙΝΕΙΑΣ, da es ihm nicht in den Sinn kam oder kommen konnte, dass eine isolierte Statue des fremden und sogar Argos feindlichen Helden jeder Existenzberechtigung in dieser Stadt entbehre. Er schrieb also entweder aus Versehen anstatt ΑΙΝΕΙΑΣ sein ΔΙΝΙΑΣ, ΔΙΝΕΙΑΣ oder ΔΕΙΝΙΑΣ — alle drei Varianten kommen vor —, oder verschlimmbesserte die Stelle absichtlich in übermässigem Eifer. Es ist wichtig zu bemerken, dass dieselbe Verdrehung des Namens unseres Deinias in Aeneias auch von Abschreibern anderer alter Codices verübt worden ist [1].

3. Arm eines Faustkämpfers (Kreugas?), Taf. V 4. Vorzüglich erhaltener rechter Arm von der Bronzestatue eines Faustkämpfers in natürlicher Grösse. Er war augenscheinlich in die Höhe gestreckt. Hand und Unterarm sind mit schmalen, kreuzweise geschlungenen Riemen bewehrt, die unter der inneren Handfläche geknüpft sind und die ausgestreckten Finger in ungewöhnlicher Weise frei lassen. Länge des Erhaltenen 0,82; von der Achsel bis zum Ellbogen unten 0,29, oben 0,22; von da bis zur Handwurzel unten 0,33, oben 0,30. Dicke der Metalldecke im Schnitt 0.004-0,01, da das Metall zur Handspitze hin dicker wird. Der Guss ist tadellos, kein Flickstückchen bemerkbar. Die Arbeit gehört wohl in das 3. Jahrh. v. Chr.

Gleich nach der Auffindung des Armes glaubte man irrtümlich (S. 29), er gehöre zu der vorher besprochenen Porträtstatue. Die spätere Untersuchung bewies mir indessen, dass er mit keinem Stück aus den Funden von Antikythera zusammengebracht werden kann.

Pausanias erwähnt (II,20,1) in seiner Beschreibung von Argos bei dem berühmten Heiligtum des Apollon Lykios eine Porträtstatue Kreugas' des Faustkämpfers; in den Arcadica (VIII, 40, 3) spricht er dann über die Statue des Pankratiasten Arrachion in Phigalia, den die Eleer noch nach seinem Tode zum Sieger ausriefen, und erzählt aus diesem Anlasse die Geschichte der Kreugasstatue: « Ἐοικὸς δὲ καὶ Ἀργείους οἶδα ἐπὶ Κρεύγᾳ ποιήσαντας Ἐπιδαμνίῳ πύκτῃ· καὶ γὰρ Ἀργεῖοι τεθνεῶτι ἔδοσαν τῷ Κρεύγᾳ τῶν Νεμείων τὸν στέφανον, ὅτι ὁ πρὸς αὐτὸν μαχόμενος Δαμόξενος Συρακόσιος παρέβη τὰ ὡμολογημένα σφίσιν ἐς ἀλλήλους. Ἐφέξειν μὲν γὰρ ἔμελλεν ἑσπέρα πυκτεύουσιν αὐτοῖς, συνέθεντο δὲ ἐς ἐπήκοον ἀνὰ μέρος τὸν ἕτερον ὑποσχεῖν αὐτῶν τῷ ἑτέρῳ πληγήν. Τοῖς δὲ πυκτεύουσιν οὐκ ἦν πω τηνικαῦτα ἱμὰς ὀξὺς ἐπὶ τῷ καρπῷ τῆς χειρὸς ἑκατέρας, ἀλλὰ ταῖς μειλίχαις ἔτι ἐπύκτευον, ὑπὸ τὸ κοῖλον δέοντες τῆς χειρός, ἵνα οἱ δάκτυλοί σφισιν ἀπολείπωνται γυμνοί· αἱ δὲ ἐκ βοέας ὠμῆς ἱμάντες λεπτοὶ τρόπον τινὰ ἀρχαῖον πεπλεγμένοι δι' ἀλλήλων ἦσαν αἱ μειλίχαι. Τότε οὖν ὁ μὲν τὴν πληγὴν ἀφῆκεν ἐς τοῦ Δαμοξένου τὴν κεφαλήν· ὁ δὲ ἀνασχεῖν τὴν χεῖρα ὁ Δαμόξενος ἐκέλευσε τὸν Κρεύγαν, ἀνασχόντος δὲ παίει τοῖς δακτύλοις ὀρθοῖς ὑπὸ τὴν πλευράν, ὑπὸ δὲ ἀκμῆς τε τῶν ὀνύχων καὶ βίας τῆς πληγῆς τὴν χεῖρα ἐς τὸ ἐντὸς καθεὶς καὶ ἐπιλαβόμενος τῶν σπλάγχνων ἐς τὸ ἐκτὸς ἕλκων ἀπέρρηξε. Καὶ ὁ μὲν τὴν ψυχὴν αὐτίκα ὁ Κρεύγας ἀφίησιν, οἱ δὲ Ἀργεῖοι τὸν Δαμόξενον ἅτε τὰ συγκείμενα ὑπερβάντα καὶ ἀντὶ μιᾶς κεχρημένον πολλαῖς ἐς τὸν ἀντίπαλον ταῖς πληγαῖς ἐξελαύνουσι. Τῷ Κρεύγᾳ δὲ τὴν νίκην τεθνεῶτι ἔδοσαν καὶ ἐποιήσαντο εἰκόνα ἐν Ἄργει, ἣ καὶ ἐς ἐμὲ ἔκειτο ἐν τοῦ Ἀπόλλωνος τοῦ Λυκίου ».

Beim Lesen dieser Stelle meint man wirklich,

[1] S. Valcken. ad Schol. Theocr. S. 304. — Müller, F. H. G. a. a. O. 5.

der Perieget habe bei seiner Schilderung den bei Antikythera gefundenen Arm vor sich gehabt, so genau stimmt die Beschreibung der eigentümlichen alten Weise des Riemenschutzes (der μειλίχαι) mit dem überein, was wir selbst an ihm beobachten. Der Umstand ferner, dass der Arm augenscheinlich in die Höhe gehoben war und die Finger, im Gegensatze wohl zu allen derartigen Kämpferstatuen, untätig ausgestreckt sind, während sie sonst gewöhnlich zum Schlage oder zur Verteidigung zusammengeballt dargestellt werden, passt durchaus für ein Werk, wie wir uns das zur Erinnerung der besonderen Umstände bei dem Kampfe des Kreugas in Argos errichtete vorzustellen haben, wie dieser nämlich mit den in Untätigkeit erhobenen Armen ahnungslos den nach den Kampfbedingungen auszuführenden Schlag seines heimtückischen Gegners erwartet.

Schliesslich sei bemerkt, dass die Tatsache, dass keine andere Faustkämpferstatue in Argos erwähnt wird, meine mutmassliche Deutung der vorliegenden als der des Kreugas in gewisser Weise noch bekräftigt.

4. Rechte Hand eines Mannes mit einem Teile des Unterarmes, die allem Anschein nach mit einem gleich grossen anderen Stücke (Oberarm mit einem Teile des Unterarmes) ein Ganzes bildete (Taf. V 1). Sie ist ausgestreckt, die Stellung der Finger die einer rhetorischen Geste. Nehmen wir beide Bruchstücke als zusammengehörig, so beträgt die Länge von der Achsel bis zum Unterarm 0,30, vom Ellbogen bis zur Handwurzel 0,31 (?), von der Handwurzel bis zur Basis des Mittelfingers 0,09. Die Masse sind also etwas über natürliche Grösse.

Nur die Hand allein ist chemisch behandelt worden und zeigt daher eine schwarze Färbung. Der Arm dagegen wurde von Caratenuto ohne chemische Mittel gereinigt (S. 15), sodass er den grünlichen Ton der alten Patina bewahrt hat.

5. Rechter Arm eines Mannes mit der Hand (Taf. V 2), vollständig, aber mit einem Sprunge, der von oben fast bis zur Hand durchgeht; nur am Ellbogen fehlt ein Stück. Auch dieser Fund scheint zu der Statue eines Redners zu gehören; der Arm und die drei ersten Finger sind ausgestreckt, die beiden letzten Finger mehr gekrümmt, als bei der vorigen Hand.

6. Linker Arm eines Mannes ohne die Hand (Taf. V 3). Er stammt nicht, wie man im ersten Augenblicke glauben könnte, von derselben Statue wie der vorhergehende, da seine Dimensionen etwas grösser sind. Vielleicht gehören zu ihm zwei Finger (Zeige- und Mittelfinger?), die für sich gefunden worden sind. Länge von der oberen Bruchstelle bei der Achsel bis zum Ellbogen 0,23, vom Ellbogen bis zur Handwurzel 0,32, ganze Länge des Erhaltenen 0,63.

7. Linke weibliche Hand (Taf. V 5) mit einem Teile des Unterarmes, von einer Statue in natürlicher Grösse. Der Ringfinger trägt einen Ring mit ovaler Sphendone ohne Zeichnung. Wohl Arbeit aus römischer Zeit.

Aus der Fingerstellung und der Form der Handhöhlung dürfen wir mit Wahrscheinlichkeit schliessen, dass die Hand vorgestreckt war und eine Schale oder sonst einen runden Gegenstand hielt, der in ihr festgenietet war, wie ein jetzt in der Mitte der innern Handfläche bemerkbares grosses Loch beweist. Ganze Länge des Erhaltenen 0,32; von der Handwurzel bis zur Basis des Mittelfingers 0,10.

8. Rechter Fuss (Taf. V 9) in natürlicher Grösse, bis etwas über den Knöchel erhalten. Er ist mit einer Sandale bekleidet, die in Form eines Halbstiefels mit Riemen festgeschnürt ist. Die Sohle besteht aus nur einer, aber sehr dicken Lage und wird nach vorn zu dünner. Höhe des Erhaltenen von der Sohle an 0,16; Länge von der Ferse bis zur Spitze der grossen Zehe 0,34; Umfang am Rist 0,20. Unter

der Sohle ist, wie bei allen bronzenen Füssen des Fundes von Antikythera, der Bleiklotz (Höhe 0,11) erhalten, mit dem die Statue auf der Basis befestigt war. Der Fuss selbst ist im Innern mit Blei ausgegossen.

9. Rechter Fuss (Taf. V 8), dem vorigen ähnlich, in natürlicher Grösse, bis eben über den Knöchel erhalten, mit einer ähnlichen Sandale und dem Bleiklotz. An der Ferse, unterhalb des Knöchels, ein Sprung. Die Sandalensohle besteht aus drei dünnen Lagen. Höhe des Erhaltenen von der Sohle ab 0,14; Umfang am Rist 0,23; Länge von der Ferse bis zur Spitze der grossen Zehe 0,34.

10. Linker Fuss (Taf. V 10) in natürlicher Grösse, mit dem grössten Teil des Unterschenkels, auf dem ein Stück des Himation hängt, mit einer Sandale bekleidet. Die Erhaltung ist in jeder Beziehung vortrefflich; der Stil zeigt eine bewundernswerte Arbeit vielleicht aus dem Anfang des 3. Jahrh. v. Chr. Wenn einmal die ganze Statue entdeckt werden sollte, zu der der Fuss gehört, dann wird unser Museum in ihr das Originalwerk eines der grössten Künstler des Altertums besitzen!

Höhe des Erhaltenen von der Sohle an 0,40; Umfang am Rist 0,19; Länge von der Ferse bis zur Spitze der grossen Zehe 0,32.

11. Rechter Fuss (Taf. V 11) von mehr als natürlicher Grösse, mit einem Teile des Unterschenkels. Er ist mit einem ledernen Winterstiefel (κοῖλον ὑπόδημα) bekleidet, der den Fuss in der ganzen Höhe des Erhaltenen bedeckt und nur zwei Zehen (die grosse und die mittlere) freilässt.

Ich habe ihn aus zwei Stücken zusammengesetzt, deren jetzt verschiedene Färbung auf die verschiedene Art der Reinigung zurückzuführen ist. Die Stücke passen genau zusammen; sie waren aber schon im Altertum von einander getrennt und wieder aneinander gesetzt worden. Unter dem vorderen Teil der bekannte Bleiklotz. Höhe des Erhaltenen 0,29; Umfang des Unterschenkels im untersten Teil 0,29; Länge von der Ferse bis zur Spitze der grossen Zehe 0,34; Umfang am Rist 0,29.

12. Nackter linker Fuss (Taf. V 12) in natürlicher Grösse, bis zum Knöchel erhalten. Unter ihm der Bleiklotz zur Einlassung in die Basis. Im Innern ist der Fuss mit Blei ausgegossen, in dem mitten ein grosses Loch von 0,045 Tiefe zu sehen ist; dieses stammt von einem Metallstabe, durch den der in alten Zeiten einmal abgebrochene Fuss wieder mit der Statue verbunden worden war.

Länge von der Ferse bis zur Spitze der grossen Zehe 0,29; Umfang des Fusses 0,64, am Rist 0,19. Unterhalb des linken Knöchels bemerkt man ein rundes Flickstückchen von 0,03 Durchmesser, zu dem ein rundes Metallplättchen, vielleicht eine Bronzemünze benützt wurde, da man noch Reste einer Aufschrift zu sehen glaubt.

13. Linker Fuss eines Mädchens (Taf. V 13) oder auch eines etwa fünfzehnjährigen Knaben, ganz erhalten, aber in vier Stücken (von denen nur zwei auf der Tafel wiedergegeben sind), und ein Bruchstück des Unterschenkels (der obere Teil vom Knie an), das nur in seiner Vorderseite erhalten ist (von der sehr zerstörten Hinterseite ist ein ziemlich grosses Stück gefunden worden). Auf der Tafel ist der Unterschenkel von der Seite abgebildet, der Fuss dagegen in Vorderansicht. Länge des Fusses 0,23. Höhe des erhaltenen Teiles des Schenkels 0,27.

Alle Teile dieses Stückes sind noch ungereinigt, wie sie aufgefunden wurden.

14. Schwert einer Statue (Taf. V 6) in der Scheide, leicht gekrümmt, ganz, aber in drei Stücken erhalten. Länge 0,83. Die Scheide ist mit Anthemien geschmückt, die in Punkten ausgeführt sind. Drei Metallknöpfchen an dem obern Teil der Scheide dienten einmal zur

Anfügung der metallenen Tragriemen des Schwertes.

15. Ein gleiches Schwert (Taf. V 7), von dem nur der obere Teil bis zur Mitte erhalten ist. Am oberen Rande der Scheide auf beiden Seiten ein Ornament in Form eines Blattes, in Punkten ausgeführt. Länge des Erhaltenen 0,42.

Alle obigen Stücke gehören zu Bronzestatuen von natürlicher Grösse oder darüber. Dagegen stammt das folgende Stück von einer solchen in ungefähr halber natürlicher Grösse.

16. Bronzene Lyra (Taf. IX 5). Höhe 0,25; Breite im obern Teile 0,14; Dicke 0,015. Der Hauptkörper, inwendig hohl, ist aus zwei dünnen Platten gebildet, die jetzt infolge Verderbens viele Löcher aufweisen. Auf der inneren Oberfläche bemerkt man ein altes rundes Flickstückchen, das einem Münzstempel sehr ähnlich sieht, aber keiner ist.

Die Lyra hatte sieben Saiten, wie die noch sichtbaren Befestigungsstellen am Querjoch



Abb. 27-27a.

beweisen. An dem innern Horn sind die Riemen, mit denen die Lyra an der Schulter des Trägers aufgehängt war, plastisch dargestellt; das äussere Horn schmückt ein Marsyaskopf (Abb. 27-27a) in vortrefflicher und feiner Arbeit aus dem Anfang des 3. Jahrh. v. Chr. Soviel ich weiss, ist nur eine Lyra bekannt, die diese höchst geschickt erfundene Verzierung durch einen Marsyas und dazu an demselben Horne trägt, nämlich die von der Statue des Apollo Citharoedus [1] im Vatikan, dem von Vielen auf Skopas zurückgeführten Werke. Ich möchte daher vermuten, dass auch die hier beschriebene Lyra ehemals zu einer solchen Apollostatue gehörte. Ich setze mit Rücksicht auf meine Meinung, dass die Funde von Antikythera aus Argos stammen, noch hinzu, dass es gerade hier eine Apollostatue von derartigem Typus gab, die sehr häufig und lange Zeit, offenbar wegen ihrer Schönheit, auf den Münzen der Stadt (Abb. 28) von Verus bis Plautilla erscheint [2]. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass diese Lyra zu einer sehr alten Kopie in halber Grösse von dieser argivischen Statue gehörte, von der uns das berühmte Stück im Vatikan den Typus in voller Grösse erhalten hat.



Abb. 28.

Reicher war die Ausbeute in Statuetten, deren vier, alle höchst wertvoll, geborgen wurden.

17. Junges Mädchen (Chloris?). Grosse Statuette von ursprünglich ungefähr 0,50 Höhe in sehr verstümmeltem Zustande (Taf. VI 1-2), von dem bekannten reizenden Typus der marmornen Karyatiden des Erechtheion, der bronzenen Koren von Herculanum im Museum von Neapel u. s. w. In der Stellung gleicht sie ausserordentlich vor allem der vortrefflich erhaltenen Bronzestatuette in der berühmten Sammlung Karapanos, die ausführlich und gut von H. Lechat beschrieben worden ist [3]. Mit deren Typus stimmt vorliegende Statuette ganz über-

[1] Denkm. d. Kunst I 141a. — Clarac 496, 967 etc.
[2] Imhoof-Blumer and P. Gardner, a. a. O. S. 35, Taf. XXII—XXIV.
[3] Bull. de Corr. Hell. 1891, 461 ff.

ein, nur in der Haltung der Hände unterscheidet sie sich von ihr. Trotz der Verstümmelung und des bröckeligen Zustandes des Erhaltenen — aus diesem Grunde ist die Statuette nicht wie die andern Stücke chemisch gereinigt worden und zeigt daher zum Teil noch die alte grünliche Patina — kann man doch deutlich die bewundernswerte Vollendung der Arbeit, die strenge, einfache und anmutige Harmonie des Ganzen und die wirklich unvergleichliche, ruhige Vornehmheit in der Darstellung erkennen; man darf daher wohl sagen, dass dieses Stück in künstlerischer Hinsicht das beste von allen aus Antikythera ist, und wird um so mehr seine schlechte Erhaltung beklagen.

In der parallel zum Körper nach unten geführten Rechten trug die Figur, wie die Stellung der Finger zeigt, vermutlich einen Zweig (oder eine Oinochoë) und in der Höhlung der vom Unterarm ab vorgestreckten Linken, in der jetzt das Verbindungsloch sichtbar ist, vielleicht eine Schale oder einen Vogel.

Was die Figuren von diesem Typus, die Karyatiden oder die Koren von Herculanum in Italien, vorstellen, ist bis jetzt noch nicht gefunden. Die Statuette aus der Sammlung Karapanos kann man schwerlich, wie Lechat ganz richtig bemerkt, als Aphrodite auffassen; die grosse Jugend und die mädchenhafte Bildung des Busens liesse eher auf eine züchtige Jungfrau, wie Artemis, als auf die Göttin der Liebe Aphrodite schliessen.

Nur soviel darf man mit Sicherheit sagen, dass fast alle karyatidenartigen Figuren, die von weitem gesehen sich bald der Strenge der dorischen, bald der Schlankheit der jonischen Säulen zu nähern scheinen, entweder sterbliche Jungfrauen oder auch Gottheiten zweiten Ranges darstellen, die zu den höheren Gottheiten des hellenischen Olymp im Verhältnis von Dienerinnen stehen.

Auch hier kann ich wiederum in Bezug auf die mutmassliche Herkunft der Funde aus Argos bemerken, dass wir aus dieser Stadt eine einzige derartige Figur kennen, die aber bis auf die geringsten Einzelheiten denselben Typus aufweist.

Pausanias erwähnt nämlich in Argos einen Tempel der Leto und in ihm eine Statue der Göttin aus der Hand des Praxiteles und setzt hinzu, dass man die neben der Göttin stehende Figur Chloris nenne [1]. Von dieser Gruppe haben uns glücklicherweise zahlreiche argivische Münzen Kopien erhalten [2], auf denen sie entweder im Tempel (Abb. 29) oder auch freistehend (Abb. 30) erscheint. Hier trägt, wie



Abb. 29. Abb. 30.

man sieht, die neben der Göttin stehende Chloris den Arm derselben ganz in der Weise einer Karyatide.

Wenn man aufmerksam unsere Statuette mit der Chloris auf den vielen argivischen Münzen vergleicht, von denen allen jetzt Abdrücke im Athener Münzkabinet vereinigt sind, so bemerkt man die Übereinstimmung in allen Einzelheiten: dasselbe Gewand mit dem gleichen

[1] II, 21,9. Die Fortsetzung lautet: Νιόβης μὲν θυγατέρα εἶναι λέγοντες, Μελίβοιαν δὲ καλεῖσθαι τὸ ἐξ ἀρχῆς· ἀπολλυμένων δὲ ὑπὸ Ἀπόλλωνος καὶ Ἀρτέμιδος τῶν Ἀμφίονος παίδων περιγενέσθαι μόνην τῶν ἀδελφῶν ταύτην καὶ Ἀμύκλαν, περιγενέσθαι δὲ εὐξαμένους τῇ Λητοῖ. Μελίβοιαν δὲ οὕτω δή τι παραυτίκα τε χλωρὰν τὸ δεῖμα ἐποίησε καὶ εἰς τὸ λοιπὸν τοῦ βίου παρέμεινεν, ὡς καὶ τὸ ὄνομα ἐπὶ τῷ συμβάντι ἀντὶ Μελιβοίας αὐτῇ γενέσθαι Χλῶριν. Τούτους δέ φασιν Ἀργεῖοι τὸ ἐξ ἀρχῆς οἰκοδομῆσαι τῇ Λητοῖ τὸν ναόν.

[2] Imhoof-Blumer and P. Gardner a. a. O. S. 37—38, Taf. K XXXVI—XXXVIII, und S. 159, Taf. FF XXIV.

Apoptygma [1], die rechte Hand in derselben Weise herunterhängend, die linke ruhig vorgestreckt und etwas wie eine Schale haltend; soweit die Kleinheit des Münztypus es zulässt, kann man sogar die Gleichheit der Haartracht mit dem Krobylos erkennen.

All das berechtigt wohl zu vermuten, dass die Statuette von Antikythera eine gleichzeitige Kopie der Praxitelischen Chloris in Argos ist. Freilich scheint der Typus im ersten Augenblick nicht Praxitelisch zu sein, sondern vielmehr den besten Originalen des 5. Jahrh. v. Ch. anzugehören, aber die Arbeit ist sicher viel jünger als das 5. Jahrhundert; und wer kann uns versichern, dass Praxiteles für diese Nebenfigur, die gewissermassen die Stelle einer säulenartigen Stütze einnimmt, nicht einen von jenen wunderbaren Typen entlehnt hat, die von seinen berühmten Lehrern in der längst verflossenen Periode der Kunst geschaffen worden waren?

Immerhin glaubte ich wegen des grossen Wertes dieses herrlichen Fundes von Antikythera, aber auch wegen seines bröckeligen Zustandes, infolgedessen er von Tag zu Tag seiner gänzlichen Zerstörung entgegengeht, meinem jungen archaeologischen Mitarbeiter im Museum Dr. A. Keramopullos den Auftrag geben zu sollen, eine ausführliche Beschreibung der Statuette anzufertigen, die ich hier als Anmerkung beifüge [2].

[1] Was auf der hier gegebenen vergrösserten Abbildung der Münze wie ein Gürtel aussieht, ist nur dadurch hervorgerufen, dass man die Brust der kleinen Figur deutlicher hervortreten lassen wollte.

[2] »Weibliche bronzene Gewandstatuette, aufrecht stehend, erhalten vom Halse bis zum untern Rande des Gewandes. Höhe des Erhaltenen 0,40 [des ursprünglichen Ganzen etwa 0,50]. Ein Teil des Kopfes und die Füsse sind abgebrochen gefunden worden. Der rechte Fuss mit dem ihn bedeckenden Stücke des Gewandes ist in jüngster Zeit abgebrochen und passt genau auf die Bruchstelle (er ist auf der Tafel nicht mit abgebildet). Rechts fehlt der Teil von der Schenkelgegend bis unten; desgleichen fehlt ein grosser Teil des Zeigefingers der rechten Hand und alle Finger der linken, an der nur die Basis der Finger erhalten ist.

Von dem Kopfe, der geradeaus nach vorn gewendet war, hat sich nur der von Haaren bedeckte Teil gefunden, wie wenn er für sich, getrennt vom Gesichte, gearbeitet worden wäre, was auch das Aussehen des Bruchrandes zu bestätigen scheint, der zwei aufeinander lagernde Platten zeigt, vielleicht auch ein kleiner Nagel, der etwas links vom Scheitel durch das Haar durchgeht und die auf einander liegenden Platten der Hauptteile des Kopfes, des behaarten und des unbehaarten, verbindet. Das Haar ist durch einen Scheitel von der Mitte der Stirn bis zum Genick geteilt und hier zu einem Knoten zusammengefasst. Vom Scheitel gehen zu beiden Seiten gekämmte Haarsträhnen aus, die wie nass aussehen, in breite Wellen gelegt und etwas derb gearbeitet sind, in einer Weise, die erst viel später als im 5. Jahrh. vorkommt. An der Vorderseite des Kopfes läuft um das Haar ein bandförmiges Diadem, das durch einfache Vertikallinien in Metopen eingeteilt wird, die in der Mitte als Verzierung Kreise tragen (vgl. Jahreshefte 1901 S. 184, Abb. 201, wo anstatt der Kreise Rosetten). Der hintere Teil des Diadems ist mit dem Genickteile des Kopfes verloren gegangen, es lief aber unter dem Haarknoten im Nacken her, wie seine Richtung im erhaltenen Teile anzeigt.

Eine Aufeinanderlagerung von doppelten Platten weist die Statuette auch in der halben Höhe des Halses auf. Der Kopf ist von ihm hinten etwas oberhalb der Vereinigungsstelle abgebrochen, wo gerade die einfache den Hals bildende Platte dünner und daher weniger widerstandsfähig war.

Von den Füssen ragt der linke (des Spielbeines) unter dem Gewande, das die Ferse bedeckt, hervor. Er trägt eine Sandale mit ζυγοὶ über den Zehen; diese ζυγοὶ sind jedoch für sich gearbeitet und *auch* mit Nägeln befestigt (ein solcher von vierkantigem Schnitt ist auf der vierten Zehe deutlich sichtbar). Von dem rechten Fusse, der senkrecht unter dem Schwerpunkte liegend den Körper trägt, stehen unter dem Gewande nur die drei ersten Zehen zum Teil hervor; die Sandale ist nicht zu erkennen.

Die Statuette ist zuunterst mit dem jonischen Chiton oder dem Chitoniskos mit Ärmeln bekleidet, der den Hals und einen kleinen Teil der Brust freilassend hier und an den Armen sichtbar wird. Die Falten sind wellenförmig und schmal, wie die eines dünnen leinenen Stoffes (crêpe); um den Teil unter dem Halse und um die Naht, die an der Schulter bis zur Mitte des Oberarms heruntergeht, läuft eine empästisch gearbeitete Bordure aus einer andern (vielleicht silberhaltigen) Metall-Legierung von jetzt schwarzbraunem Ton; die Ärmel reichen, wie auf Taf. VI zu sehen ist, nur bis zur Hälfte des Oberarmes. Über dem Chiton trägt die Statuette einen schweren, wohl wollenen, Peplos, der an beiden Seiten mit Spangen (die aber nicht zu unterscheiden sind) auf den Schultern so geschlossen ist, dass der hintere Teil über dem vorderen liegt. Ob der Peplos mit einem Gürtel gehalten wird, lässt sich nicht erkennen, da das Apoptygma vorn und hinten so weit über die Hüften hinunterfällt, dass davon nichts zu sehen ist — auf den Seiten reicht es sogar bis zur Hälfte der Oberschenkel; indessen darf man aus der Verengerung der Falten schliessen, dass die Figur gegürtet gedacht war. Die Brüste sind in archaischer Weise sehr voll gehalten und stehen übermässig weit aus einander. Hier zeigt das Apoptygma oben die gewöhnliche kurze nach der Mitte vorspringende Falte und legt sich dann unterhalb, und so auch auf dem Rücken an der entsprechenden Stelle, glatt an; nur an den beiden Seiten bildet es, wie auch der übrige Teil des Peplos, senkrechte breite, furchenartige Fal-

18. Apollo (Taf. VIII 2)[1]. Statuette eines Jünglings (Höhe 0,53 $^1/_2$) mit kurzem, sehr sorgfältig gearbeitetem und von einem schmalen Stirnbande umschlungenem Haar. Er ist stehend und auf beiden Füssen in etwas archaïscher Weise auftretend dargestellt; der rechte Fuss, an dem die Zehen fast ganz fehlen, ist etwas nach vorne geführt. Er öffnet die rechte Hand, wie wenn er in ihr eine, jetzt verlorene, Schale hielte, die er spendend zur Erde wendet. Die ganz erhaltenen Finger der linken Hand, die parallel dem Körper nach unten gestreckt ist, sind so zusammengekrümmt, dass sie mit einem kleinen Vorsprung im Handteller eine röhrenartige Öffnung bilden, während der Mittelfinger, vor den übrigen vorspringend, mit deren Rücken eine zweite kleinere derartige Öffnung sehen lässt. Wie uns einige Statuen[1] und Münztypen[2] lehren, welche dieselbe Fingerstellung zeigen, ging durch die grössere Öffnung ein Bogen, der vermittelst des Vorsprungs in der Hand befestigt war, und durch die kleinere ein Pfeil. Da nun alle diese Apollobilder sind, so schliesse ich, dass auch die hier besprochene Statuette denselben jungen Gott darstellt, um so mehr, als dazu auch der ganze Habitus passt[3]. Die Augen, die Brustwarzen und die Lippen mit den Zähnen (alles jetzt nicht mehr vorhanden) waren eingesetzt, vielleicht aus Silber, wie bei der bekannten Statuette des Hermes mit dem Widder[4]. Die Öffnung des Mundes ist, selbst wenn wir uns das Verlorene hinzudenken, so gross, dass wir annehmen müssen, dass der Gott mit halbgeöffnetem Munde dargestellt war, was mich an die aus dem Altertum erwähnte Statue eines Ἀπόλλων κεχηνὼς[5] erinnert. Die Spitze der Nase ist abgebrochen, die Oberfläche am linken Fusse verletzt; im Übrigen ist die Erhaltung der Statuette vortrefflich.

Die Arbeit dieses Stückes, des ältesten aus der ganzen Reihe der Funde von Antikythera, ist vollendet, kein Flickstückchen zu sehen. Der Stil gehört sicher in die Mitte des 5. Jahrh. v. Chr. und ist einstimmig von den Archaeologen als der Polyklet's erkannt worden; das quadratisch Kräftige, Ruhige, Sichere und mathematisch Genaue seines Stils kommt auch in diesem Werke deutlich zum Vorschein. War nicht er selbst der Schöpfer dieses neuen

---

ten ohne Zwischenfältchen. Auf der Rückseite ist die Arbeit etwas derber.

Der untere Teil des Peplos ist für sich gegossen und dann mit dem Apoptygma zusammengesetzt. Gussfehler an der Oberfläche sind durch Flickstückchen, meistens viereckige, ausgebessert; unter diesen sind vielfach die Köpfe von durchgehenden Nägeln verborgen, deren Spitzen hie und da in dem hohlen Innern der Statuette zu sehen sind; so an der Vorderseite der rechten Schulter und zwischen den Brüsten. (Vgl. den oben erwähnten Nagel am Kopfe und Lechat B. C. H. 1891 S. 491 ff.). Viereckige Ausbesserungen bemerkt man auch z. B. 1 auf der dritten Falte des Apoptygma vorn bei der rechten Handwurzel (das Flickstückchen ist abgefallen), 1 in ungefähr derselben Höhe rechts auf der breiten Fläche des Apoptygma, 1 auf der linken Brust, 1 rechteckige rechts von dieser, eine andere derartige rechts hiervon und 2 fast quadratische auf dem rechten Oberarm; an der Rückseite 1 auf dem Apoptygma, wo es am linken Oberarm anfängt, 1 am linken Schulterblatt und 1 grosse in der Hüfte.

Nirgendwo scheint unter dem Gewande der Körper durch, ausser auf der Brust; die Arme sind im Gegensatze zu der sonstigen Strenge in der Ausführung der Brust und des Faltenwurfes sehr schön modelliert. Der rechte fällt ruhig herab, indem die Finger sich zwanglos krümmen, wie wenn sie eine Oinochoe hielten (ein Loch im Handteller und zwei andere am Daumen können von der Befestigung herrühren, aber auch Folgen der Zerstörung sein). Der linke ist im Ellbogengelenk horizontal nach vorn gebogen und trug auf dem nach oben gewandten Handteller wahrscheinlich eine Schale; die Stellung entspricht der einer Spendenden oder einer Oinochoos (vgl. Nat. Mus. Saal der Weihreliefs 1386 = Roscher, Lex. s. v. Heros S. 2558, Abb. 4.—Ἐφημ.'Ἀρχ. 1883 Taf. 2.—Furtwängler, Beschr. der Berl. Vasensamml., 2706, 3141.—Monumenti ined. I Taf. 52. —Beschr. der ant. Sculpturen, Berlin 1891, n° 814). Ein durchgehendes Loch in der Mitte des Handtellers stammt von der ursprünglichen Befestigung der Schale».

[1] S. auch Ἐφημ. Ἀρχ. 1902 Taf. 14 und 16A

[1] Beschr. d. ant. Sculpt., Berlin 1891, n° 51. — Oberbeck, Kunstmythol., III (Apollon) S. 229.—S. Reinach, Rép. de la statuaire, II S. 104,2.—Vgl. auch den Paris des Münchener Museums: Brunn, Descript. de la Glyptothèque, n° 66.

[2] Overbeck a. a. O. Münztafel I 24 und III 9,44.

[3] Vgl. die Bronzestatuette aus Bologna im Pariser Cab. des Méd.: Babelon-Blanchet, Cat. des bronzes ant. de la Bibl. Nat. (Paris 1895), 98; Ant. expl. III 2,158, und die Abbildung einer bronzenen Apollostatuette aus Kurion auf Cypern bei Cesnola, Cyprus, S. 345.

[4] Jahrb. Arch. Inst. 1887, S. 133 Taf. 9.

[5] Polemon bei Clem. Alex. Προτρεπτικὸς S. 117.

Schatzes des Athener Museums, so ist das Stück doch jedenfalls aus seiner Werkstatt hervorgegangen.

19. Diomedes (Taf. VII)[1]. Statuette von 0,43 Höhe. Sie stellt einen unbärtigen Mann dar, der ruhig, mit Kraft und zugleich mit Umsicht ausschreitet, indem er das Gewicht des Körpers auf dem vorgesetzten rechten Fusse ruhen lässt. An diesem ist die Hälfte der grossen Zehe abgebrochen; am linken fehlt die Spitze mit sämtlichen Zehen. Den mit einer Binde geschmückten Kopf wendet er mit drohendem Blick etwas nach links; die rechte Hand, an der der Daumen und das Nagelglied des kleinen Fingers fehlen, streckt er etwas seitwärts vor, wie wenn er zum Kampfe bereit in ihr ein nacktes Schwert hielte, wozu auch die Stellung der Finger passt, soweit sie erhalten sind. Um den gekrümmten linken Arm schlingt sich die von der Schulter herabhängende Chlamys; die linke Hand hielt einen Gegenstand, der an den Arm gelehnt war und hier die Chlamys drückte und zur Seite schob.

So stimmt der ganze Typus bis auf die Einzelheiten mit dem gewöhnlichsten Typus des argivischen Helden Diomedes überein, wie er in der Linken das troische Palladium trägt —das er später in Argos den Göttern weihte— und in der Rechten das nackte Schwert hält,


Abb. 31.


Abb. 32.


Abb. 33.

bereit sich gegen die Feinde zu wehren, durch deren Mitte er vorsichtig schreitend gedacht ist. Man vergleiche die bekannte Diomedesstatue in der Münchener Glyptothek, die vielen Kopien und die hier (Abb. 31, 32, 33) wiedergegebenen Gemmen des Berliner Museums[2].

[1] Vgl. Ἐφημ. Ἀρχ. 1902 Taf. 15 und 16B.

[2] Furtwängler, Beschr. der geschn. Steine, nº 1348, 2469, 8241 etc.

Die nicht mehr vorhandenen Augensterne und Schamteile der Statuette waren eingesetzt. Ein Loch auf dem Schädel, das ehemals zugestopft war, stammt von dem Gussprozesse her (s. S. 29). Auf der Oberfläche bemerkt man eine Menge von kleinen ovalen und viereckigen Flickstückchen. Die Erhaltung der Oberfläche ist sehr mangelhaft und erlaubt kein sicheres Urteil über die Periode, der die Statuette angehört; doch kann diese nicht jünger als die Zeit der Diadochen sein.

Von dem Argiver Diomedes gab es in seiner Vaterstadt natürlich eine ganze Reihe von Statuen, wie uns die Münzen[1] beweisen. Dass nun die vorliegende Statuette die Kopie einer von diesen ist, ersehen wir aus den Kaisermünzen der Stadt, auf denen ein ganz gleiches Standbild des Diomedes dargestellt ist (Abb. 34); nur hat der Stempelschneider behufs Ausfüllung des leeren Feldes zu beiden Seiten des Münztypus die Arme mehr ausgebreitet; ferner hat er in seiner Unfähigkeit, die kleine Wendung des Kopfes nach links wiederzugeben—das konnten auch fast alle seine gleichzeitigen Kollegen nicht—den Kopf des Helden ganz nach links gedreht.


Abb. 34.

20. Hermes Diskobolos (Taf. VIII 1)[2]. Statuette auf einer cylindrischen Basis aus dunkelrotem lakonischem Stein[3], auf der die Füsse mit bronzenen Zapfen, um die Blei gegossen ist, befestigt sind. Höhe der Statuette 0,25, der Basis 0,09 $^1/_2$, Durchmesser von dieser 0,14 $^1/_2$. Die Basis hat zur sichereren

[1] Imhoof-Blumer and P. Gardner a. a. O. S. 39—40 Taf. K, XLIII—XLV.

[2] Vgl. Ἐφημ. Ἀρχ. 1902 Taf. 17.

[3] Stücke von derartigem Stein finden sich zerstreut in Argos, Tiryns und an andern Stellen der Argolis.

Handhabung an den Seiten zwei vierkantige ausgesparte Ansätze. Der rechte Arm ist unterhalb der Schulter abgebrochen, ebenso sind die Nagelglieder der linken Hand und die ehemals eingesetzten Brustwarzen nicht mehr vorhanden. Die Oberfläche der Statuette ist sehr beschädigt, doch kann man noch erkennen, dass sie mit grösster Sorgfalt gegossen ist (sie weist kein Flickstückchen auf) und dass Bosanquet recht hat, wenn er sagt: «it was plainly a little masterpiece» [1].

Dargestellt ist ein Ephebe, der fest auf beiden Füssen stehend den rechten lebhaft vorsetzt und zugleich die Schultern zurückzieht. Der linke Arm ist in einem stumpfen Winkel gebogen; wie die Stellung der verstümmelten



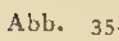


Abb. 35.



Abb. 36.

Hand erkennen lässt, hielt diese einen grossen, schweren Gegenstand, der auf dem Unterarm auflag. Da der rechte Arm verloren ist, so lässt sich schwer der Typus der ganzen Stellung erkennen; ich glaube indessen, dass Bosanquet [2] das Richtige getroffen hat, indem er an den Diskobolos des Argivers Naukydes, des hervorragendsten unter den Schülern des grossen Polyklet, erinnert. Denn die alten Münzen, welche diesen in der ganzen griechischen Welt berühmten Diskobolos oder vielmehr Hermes Diskobolos des Naukydes kopieren, wie z. B. die von Philippupolis (Abb. 35) und besonders die des Pontischen Amastris (Abb. 36) [3], die überhaupt die prächtigsten Statuen der alten Welt wiedergeben, stimmen bis auf's kleinste mit dem Typus der Statuette von Antikythera überein.

b. Verschiedene Bronzegegenstände.

21. Astrolabos (Taf. X und IX 6). Der eigentümlichste von allen bei Antikythera entdeckten Schätzen ist ein kompliziertes und ganz unbekanntes bronzenes Instrument, über das ich kurz nach der Auffindung die Vermutung auszusprechen wagte, es sei eine Art von Astrolabos. Da mir nun zur genauen Beschreibung die nötigen Spezialkenntnisse fehlen, seine ausserordentliche Wichtigkeit aber unzweifelhaft ist, so übertrug ich dem Schiffsleutnant Perikles Rediadis, Professor der Geodaesie und Hydrographie an der K. Nautischen Schule, der auch in archaeologischen Kreisen aus seiner Studie über die Seeschlacht bei Salamis bekannt geworden ist, die Aufgabe, den Teil über dieses Instrument auszuarbeiten. Ich sage ihm auch an dieser Stelle für seinen wertvollen Beitrag besten Dank [1].

DER ASTROLABOS VON ANTIKYTHERA

VON PERIKLES REDIADIS

a. Beschreibung des Instruments.

Zu den von dem Meeresboden bei Antikythera heraufgebrachten Altertümern gehört auch ein ganz merkwürdiges Instrument, dessen Zweck und Gebrauch unbekannt sind. Obwohl es durch die jahrtausendlange Berührung mit dem Seewasser unter dem Drucke vieler Atmosphären fast ganz zerstört ist, so lässt sich doch noch erkennen, dass es ein bewundernswertes System mechanischer Bewe-

---

[1] Journ. of Hell. St. XXI (1901) S. 35.

[2] Ebd.

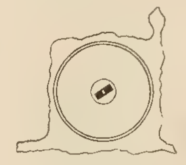
[3] Habich, Hermes Discobolos auf Münzen: Journ. d'Arch. num. II (1898) S. 137 ff.—Vgl. Schlosser: Num. Zeitschr. XXIII S. 13, 35 Taf. 35. Imhoof-Blumer: Zeitschr. f. Num. XX S. 269, Taf. X 2. — B. M. C. Pontus S. 87, 21, Taf. XX 7. — Mionnet II 393, 34.

[1] Herrn Rediadis verdanke ich auch viele schätzenswerte Mitteilungen über die Bergung der Altertümer von Antikythera, da er nicht weniger als fünfmal als Officier der Mykale dorthin gegangen ist und den Bergungsarbeiten beigewohnt hat.

gung in sich barg. Über diese in dem Instrument hervorgebrachte komplizierte Bewegung haben wir in der schriftlichen Überlieferung auch nicht die leiseste Andeutung, und um so mehr ist es zu bedauern, dass es in diesem elenden Zustande auf uns gekommen ist. Unter der Einwirkung des Seewassers haben sich auf Kosten des Metalls, aus dem es besteht, Krusten gebildet, die sich nur schwer ohne weitere Zerstörung des Instrumentes entfernen lassen; zudem ist überall die Kohäsion des Metalls unter diesen Einwirkungen dermassen vermindert, dass es bei Anwendung der geringsten Gewalt während der Reinigung zu zerbröckeln droht, und an einigen Stellen wieder ist es so zerfressen, dass selbst die ursprüngliche Form verloren ist; schiesslich ist auch die dazu gehörige Platte mit verschiedenen Inschriften, die, wie wir sehen werden, Gebrauchsanweisungen für das Instrument geben, in jämmerlicher Weise zerstört.

Dieser Fund von Antikythera besteht in drei grösseren Stücken und einem kleinen Rädchen, die auf Tafel X mit den Buchstaben A, B, C, D bezeichnet sind; bei jedem von diesen sind unter 1 und 2 die beiden Seiten der Bruchstücke abgebildet. Die Stücke haben in Wirklichkeit die doppelte Grösse der Abbildungen.

Stück A besteht aus zwei rechteckigen Metallplatten (ungefähr $0^m, 135 \times 0^m, 160$), die eine Dicke von fast zwei Millimeter haben und so aufeinander genagelt sind, dass sie scheinbar nur eine Platte bilden; die Spuren der Verbindungsnägel sind hie und da noch sichtbar. Auf Seite 1 der so beschaffenen Platte läuft um eine senkrecht in der Mitte stehende Achse α ein grosses Zahnrad von $0^m, 131$ Durchmesser, mit vier ungleich breiten Speichen, die im rechten Winkel zu einander stehen. An einigen Stellen bemerkt man Spuren des hölzernen Behälters, in dem das Instrument aufbewahrt wurde, sowie in β eine Sperre, durch die das Rad während seiner Umdrehung in derselben Ebene gehalten wurde; solcher Sperren gab es, wie es scheint, an dem Instrument mehrere. Ferner befindet sich in γ, oben rechts, etwas wie die Nabe eines jetzt verlorenen zweiten, aber kleineren Zahnrades, das wohl in das erstere eingriff, oder aber, was mir wahrscheinlicher vorkommt, der Achskopf für ein Rädchen, das auf der anderen Seite (2) in entsprechender Höhe zu erkennen ist. Aus dem Umstande, dass die krustenartige Schicht sich ungehindert in gleichartiger Weise auf dieser Seite 1 hat bilden können, darf man entnehmen, dass diese Seite sich in freier Berührung mit dem Seewasser befand, nachdem dieses die dünne Metalldecke des Behälters durchfressen hatte. Auf derselben Seite, im linken Teile und in fast gleichem Abstande vom oberen und unteren Rande, erhebt sich ein Aufsatz, der von der Seite gesehen ungefähr die in Figur 1 gegebene Form zeigt, und neben ihm ein Zäpfchen; dieser Ansatz scheint den Zweck gehabt zu haben, eine cylindrische Achse von 3 cm Durchmesser im Innern zu tragen, die in der Mitte eine Nut hatte zum Einsetzen eines noch vorhandenen Schlüssels von der Form wie Fig. 2; durch diesen Schlüssel wurde die Achse gedreht und diese Bewegung wahrscheinlich dem grossen Rade auf dieser Seite 1 mitgeteilt. Schliesslich bemerkt man bei dem obigen Ansatze auf dem Rade ein senkrecht aufsitzendes Doppelzäpfchen von ungefähr 3 cm Höhe, das wohl eine Visierlinie neben dem Ansatze bildete.


Fig. 1 (Abb. 37). Fig. 2 (Abb. 38).

Seite 2 des Stückes A zeigt die meisten Spuren des komplizierten Mechanismus (auf der zweiten der beiden Platten, aus denen Stück A zusammengesetzt ist). Auf ihr bemerkt man (s. Fig. 3) um eine Achse ε einen Ring von ungefähr $0^m, 104$ Durchmesser, auf

dessen gezahntem Rande ein ebenfalls gezahnter mit ihm conzentrischer Ring von etwas kleinerem Durchmesser aufliegt. Dieser Ring trägt zwei kleine rechtwinklige Aufsätze ζ. Fast die Hälfte dieses Ringes mit den gezahnten Rändern fehlt; sie ist wohl mit einem weiteren Stück, das sich nicht gefunden hat, zusammengerostet gewesen und losgerissen worden. Über dem Ringe befindet sich ferner ein kleines Zahnrädchen η von $0^m,028$ Durchmesser, das in seiner Lage durch eine Sperre gehalten wurde, die durch die Niete ϑ befestigt

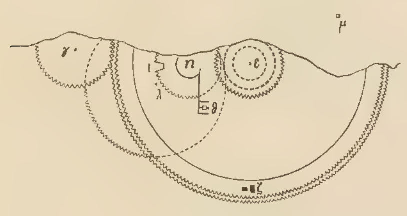


Fig. 3 (Abb. 39).

war. Um γ unterscheidet man ein kleines Rädchen, dessen Achskopf wahrscheinlich, wie oben gesagt wurde, auf Seite 1 in γ erscheint. Das Rädchen η hat einen viereckigen Ausschnitt ι und griff in ein anderes von Krusten verdecktes Rädchen ein, das sich um die Achse ε des Ringes mit den gezahnten Rändern drehte, und zwar oberhalb desselben. In κ bemerkt man ein erhabenes Zeichen, das wie ĦI aussieht; es gehörte höchst wahrscheinlich zu der inneren Fläche der zweiten Platte des Stückes. Ferner finden sich auf dieser Seite 2 unten im mittleren Teile Überbleibsel einer rechtsläufigen Inschrift, von der Svoronos nur die Buchstaben

. . . . ΠΟ .
. . . . ΙΚΟΜΑ
. . . . ΙΝΩΝ (Ende)
(eine leere Zeile)
. . . . ΞΩ . . . ΤΑΝ
. . . . ΟΠ

entziffern konnte. Wenn man schliesslich das Stück von der Seite ansieht, so erkennt man, dass unter dem grossen Ringe und um seine Achse ε noch zwei Rädchen von ungefähr $0^m,025$ und $0^m,020$ Durchmesser liegen, von denen das eine in ein anderes um den Mittelpunkt λ unter dem Ringe mit den gezahnten Rändern laufendes und in Figur 3 nicht angegebenes Rädchen, das zweite dagegen in ein Rädchen eingriff, dessen Achse in μ kaum noch sichtbar ist. In ν unterscheidet man die Spur eines der die Platten zusammenhaltenden Nietnägel.

Die beiden Seiten des Stückes B sind ebenfalls höchst merkwürdig. Auf Seite 1, die auch auf Tafel IX (6), und zwar in wirklicher Grösse, abgebildet ist, erscheinen sehr undeutliche Bruchstücke einer Inschrift von der Rückseite, also umgekehrt, die mit Mühe von J. Svoronos, teilweise unter Beihilfe von A. Wilhelm, entziffert worden sind und in richtiger Folge so lauten:

ΕΑΝΤΗΝΔ . . . .
ΔΕΚΑΥΠΟΛ . . .
ΥΠΟΔΕ . . . . . .
Α . . . .
Ε . . . .
. . . .
C . . . .
. . . .
. . . .
. . . .
. . . .
. ΟΑΛ . . . .
ΠΡΟΕΧΟΝ . . Σ . .
ΦΕΡΕΙΩΝ . . . . . .
ΤΟΣΤΟΔΕ . . . .
ΤΗΣΑΦΡ . . . . . .
ΤΟΥ . . . . Σ . . . .
ΓΝΩΜΟ . . . . Υ . . . Σ . . . .
ΗΛΙΟΥΑΚΤΙΝ . . . . . ΝΗΛΙΟΝ . . . . .
. . . . . ΥΑΡ . . . . – ΤΟΔΕ . ΑΠΟ . . . .
. . . . ΜΕΝ . . . .
. . . .
. . . . . . ΔΕ . ΟΝ . . .
. . . . . . ΜΕΝΑ . . .

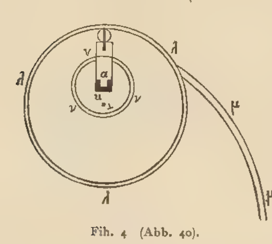
1 Ἐὰν τὴν δ(ιοπτείαν ἢ διόπτραν?)[1] . .

[1] Über die Ergänzungen s. die weiter unten folgende Notiz von Svoronos.

δεκα ὑπολ(ογίζειν?)...
ὑπὸ δὲ τὴν....
α.......
ε......
(Zeilen 6-11 ganz unlesbar)
. ὁ ἀλ....
προέχον[το]ς..
[περι]φερειῶν....
τος τὸ δὲ...
τῆς Ἀφρ...
του.... Σ
[μοιρο]γνωμό[νιον], [ὅταν[ὑ[πει]σ[δυομένας ἴδῃς τὰς τοῦ]
ἡλίου ἀκτῖν[ας ἐξ ὧ(?)]ν ἥλιον...
.....υαρ......τὸ δὲ.απο
.... μεν
....
...... δε . ον
...... μενα

Auf Seite 2 dieses Stückes erkennt man mehrere konzentrische, tief eingeschnittene Kreise mit einem Abstand von $0^m,006$ von einander, die wahrscheinlich als Richtlinien für einen an dem einen Ende eines zusammengesetzten zweischenkligen Zeigers δ befestigten Stift dienten; dieser Zeiger bewegte sich um die Achse β, die exzentrisch zu Achse α der konzentrischen Kreise gelegt und mit Zahnrädern von $0^m,023$ Durchmesser versehen war. Unter der Achse α unterscheidet man, wenn man das Stück von der Seite an sieht, etwas wie Spuren von einem anderen Zahnrädchen.

Das Stück C trägt auf Seite 1 Spuren von einer unlesbaren (rechtsläufigen) Inschrift. Auf Seite 2 befindet sich ein erhabener Ring λλ um κ als Zentrum, der einen ebenfalls erhabenen krummen Reifen μμ schneidet, wie in Fig. 4 zu sehen ist. Bei dem Zentrum des Ringes liest man ein T. Von dem Punkte α aus, der in einer gewissen Entfernung von dem Zentrum κ liegt, geht etwas wie ein beweglicher Schreibstift aus. Um den Pol α dieses Stiftes als Zentrum lag innerhalb des vorstehenden Ringes, exzentrisch zu diesem, ein kleiner nicht mehr vorhandener Ring νν, dessen Spur man nur schwach, aber doch sicher erkennen kann.



Fih. 4 (Abb. 40).

Schliesslich gehört zu dem ganzen Funde das unter D abgebildete Zahnrädchen von $0^m,022$ Durchmesser.

b. Bemerkungen zu dem Instrument.

1. Das Instrument befand sich in einem hölzernen Behälter, so wie man auch heute auf den Schiffen die nautischen Instrumente aufbewahrt, und war mit Gebrauchsanweisungen versehen. Dass die gefundenen Anweisungen zu diesem Instrumente gehören, wird schon durch die Tatsache bezeugt, dass die Metallplatte, auf der diese inschriftlichen Anweisungen mit Punzen eingeschlagen waren, mit dem Instrument fest zusammengerostet ist; es wird aber ganz klar, wenn man die Lage berücksichtigt, welche die Stücke auf dem Meeresboden zu einander gehabt haben müssen: die Inschriftplatte befand sich zwischen den Stükken A und C einerseits und B anderseits, wie sich in folgender Weise erschliessen lässt. Auf Seite 1 von C ist die Inschrift, wenn sie auch nicht entziffert werden konnte, sicher rechtsläufig, ebenso auf Seite 2 von A. Abdrücke von Seite 2 des Stückes C, die auf Seite 2 von A sichtbar sind, beweisen, dass diese Seiten aufeinander lagen. Legt man nun die Stücke diesen Abdrücken gemäss zusammen, so erkennt man, dass die Inschriftplatte sich über Seite 1 des (kleineren) Stückes C und den unteren Teil von Seite 2 des (grösseren) Stückes A ausdehnte und hier mit ihrer Rückseite auf der Oberfläche aufgerostet ist. Ein Teil der Inschrifttafel ist dagegen auf Seite 1 von Stück B mit der Vorderseite aufgerostet, sodass hier die Buchstaben von der Rückseite erscheinen. Also

befand sich die Inschrifttafel, wie gesagt, zwischen den Stücken C und A einerseits und B anderseits. Dass aber Stück B zu demselben Instrument gehörte, ergiebt sich aus der Übereinstimmung in Konstruktion und Durchmesser der Achsen β (Seite 2 des Stückes B) und des in Figur 2 dargestellten Schlüssels, durch den der in dem Ansatz befindlichen Achse die Bewegung mitgeteilt wurde. Noch eine andere Bemerkung bestätigt, dass die Inschriften auf das Instrument Bezug hatten: man liest in ihnen das Wort [περι]φερειῶν, das gewiss zu den konzentrischen Kreisen auf Seite 2 des Stückes B passt, die wir Richtlinien genannt haben, sowie auch das Wort προέχον[τος], das den Ring auf Seite 2 des Stückes C bezeichnet, den wir erhaben genannt haben, weil er es tatsächlich ist.

2. Die Achse β auf Seite 2 von Stück B hat entsprechende Dimensionen, wie der in den Aufsatz auf α eingeführte Schlüssel (Fig. 1). Man kann daher annehmen, dass es sich hier um ein und dieselbe Achse handelt, die aber jetzt zerbrochen ist; beim Gebrauche des Instruments wurde dann wohl das Stück B senkrecht zu der Fläche der Platten, aus denen Stück A besteht, gestellt, sodass die Achse des Aufsatzes die Bewegung weiter geben konnte, die sie von der Achse β der Seite 2 des Stückes B erhielt.

3. Das in den Inschriften vorkommende Wort [μοιρο]γνωμό[νιον] lässt vermuten, dass das Instrument mit einem μοιρογνωμόνιον (Gradmesser) versehen war.

4. Die Inschriften lassen sich nach Svoronos Urteil bis auf Maximus und Gordian (235-244 n. Chr.), also ins 3. Jahrhundert zurückführen. Was das Zeichen Ⱶ| auf Seite 2 des Stückes A (bei ϰ) betrifft, so ist es wichtig zu bemerken, dass es nicht etwa ein volles H ist; ein solches könnte an und für sich genommen als das Tierkreiszeichen Wage gedeutet werden, gemäss der Gewohnheit der Griechen, sowie auch der Perser [1], die Bilder des Tierkreises durch Buchstaben zu bezeichnen, wie uns Teukros der Babylonier und ein von Franz Boll [2] abgebildeter Ikosaëder lehren. Es ist aber auch kein arabischer Buchstabe. Ich vermute daher, dass es ein Monogramm oder Symbol des Verfertigers des Instrumentes sein wird, um so mehr, als es nach meiner Meinung zu der inneren Seite der einen von den beiden Platten des Stückes A gehört, die auf der inneren Seite der anderen Platte auflag, sodass es ganz verborgen geblieben wäre, wenn nicht zufällig die eine der Platten an dieser Stelle zerbrochen wäre. Was schliesslich den Buchstaben T betrifft, den man bei dem Zentrum des erhabenen Ringes auf Seite 2 des Stückes C bemerkt, so möchte ich annehmen, dass er dazu diente, beim Auseinandernehmen und Einstellen des Instruments ein Merkmal zu bieten.

5. Das Metall, aus dem das Instrument besteht, ist Kupfer, entweder reines oder wahrscheinlicher zinnhaltiges, wie es von Alters her Phönizier und Römer aus den Bergwerken von Cornwallis gewannen; derartige Legierungen waren die Bronzearten des Altertums, und aus solcher Bronze wurden eben solche Instrumente angefertigt. Nirgends zeigt sich dagegen eine Spur von Eisen und noch weniger von Stahl.

6. Dass grosse Rad auf Seite 1 des Stückes A ist nicht massiv, sondern ein Speichenrad; man darf vermuten, dass der Verfertiger dabei das Prinzip des geringeren Gewichts verfolgte, wie sich das auch bei allen anderen Teilen des Instrumentes erkennen lässt.

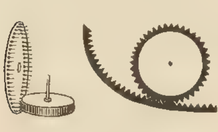
c. Allgemeine Gedanken über die Bestimmung und den Gebrauch des Instrumentes.

Man mag nun annehmen, dass das Instrument nicht zum Schiffe selbst gehörte, um auf der Fahrt gebraucht zu werden, sondern

[1] Chardin, Voyages V p. 84.

[2] Sphaera, Neue griech. Texte u. Untersuch. zur Gesch. d. Sternbilder (1902), S. 470.

einen Teil der Altertümer bildete, die auf dem untergegangenen Schiffe weggeführt wurden, man mag ferner den Schiffbruch in eine viel spätere Zeit als das 3. Jahrh. n. Chr. verlegen — es giebt bei den Schriftstellern keine Beschreibung eines Instrumentes, das dem von Antikythera gliche; nicht einmal eine Andeutung über die Existenz eines so komplizierten Instrumentes im Altertum habe ich entdecken können. Deshalb darf man, obschon die grosse Zerstörung, die es erlitten hat, keine sichere Anschauung über den Mechanismus zulässt, sagen, dass seine Auffindung von grösster Wichtigkeit ist; denn es zeigt eine so feine Arbeit und bietet, ob man nun seine kleinen Verhältnisse betrachtet oder auch nicht, das Bild einer so verwickelten Bewegung, dass sich keine andere der aus dem Altertum bekannten mechanischen Konstruktionen auch nur im entferntesten mit ihm vergleichen lässt. Die von Aristoteles und von Hero dem Alexandriner in den Αὐτοματικὰ und Πνευματικὰ angeführten mechanischen Vorrichtungen, die bei Athenaeos dem Techniker u. A.[1] erwähnten, die Kriegsmaschinen bei Biton, Apollodoros u. A., auch die bei Vitruv angegebenen Instrumente, haben nicht die geringste Ähnlichkeit mit ihm, sind vielmehr im Vergleich mit ihm ganz primitiver Konstruktion; den ausserordentlich feinen und in bewunderungswürdiger Weise ineinander greifenden Zahnrädern des Instrumentes von Antikythera stehen als komplizierteste, die ich entdecken konnte, die in Fig. 5 abgebildeten primitiven Konstruktionen von Zahnrädern bei Hero dem Alexandriner gegenüber. Meines Erachtens haben wir hier ein ganz unbekanntes Instrument, über dessen Existenz im Altertum wir vor seiner Auffindung nicht die geringste Ahnung haben konnten. Man möchte im ersten Augenblick eher glauben, es gehöre einer weit späteren Zeit an. Denn obgleich sich nirgends die kleinste Spur einen Feder zeigt, so hat es doch eine grosse Ähnlichkeit mit dem Zahnradsystem einer einfachen modernen Uhr, und man würde es auch ohne Zögern mit einer der späteren Uhren vergleichen und geneigt sein, zu der Geschichte der nautischen Chronometer von Harrison zu greifen, um über ein solches Instrument etwas zu erfahren, wenn es nach Svoronos' Versicherungen nicht feststände, dass die begleitenden inschriftlichen Gebrauchsanweisungen spätestens in das 3. Jahrh. n. Chr. gehören, in eine Zeit, in der man weder stählerne Federn, noch Regulatoren, noch Hemmungen kannte, die zum regelmässigen und andauerden Gang eines Chronometers nötig sind. Man muss also den gewagten Gedanken an eine derartige Uhr fahren lassen; die Geschichte der Entwickelung unserer heutigen Uhren und Chronometer kann uns nichts darüber lehren.


Fig. 5 (Abb. 41).

Wenn wir nun an die Untersuchung über das Instrument gehen, so können wir von vornherein bemerken, das einige Tatsachen uns erlauben, den Kreis unserer Spekulationen wesentlich einzuschränken und in einer bestimmten Richtung vorzugehen. Das Instrument ist unter den Trümmern eines gescheiterten Schiffes gefunden worden und befand sich in einem hölzernen Behälter, wie nautische Instrumente aufbewahrt werden sollen und werden; wir dürfen daher als wahrscheinlich annehmen, dass das Instrument zum Gebrauche der Seefahrer diente. Nun ist das einzige nautische Instrument, dessen Kenntnis uns aus dem Altertum überliefert ist, ein bei Vitruv beschriebener Wegmesser zur Abschätzung der zu Lande oder zu Wasser zurückgelegten Strecken; ich wenigstens kenne kein anderes nautisches Instrument aus dem Altertum[1]. Aber abgesehen

[1] Veteres mathematici. Paris 1693.

[1] Del architettura libri dieci di M. Vitruvio Polioni, trad. e com. dal March. B. Galiani, 1854, lib. X, cap. IX.

davon, dass dieser Wegmesser wegen seiner Konstruktion auf Schiffen wohl sehr wenig gebraucht werden konnte, wie auch Galiani annimmt, so war er überdies im Vergleich zu unserem Instrument von ganz primitiver Natur und viel grösseren Dimensionen, da bei ihm Räder von 4 Fuss Durchmesser erwähnt werden. Unzweifelhaft handelt es sich also hier nicht um diesen Wegmesser.

Anderseits unterstützen die von Svoronos entzifferten Inschriften mit ihren Wörtern τῆς Ἀφρ[οδίτης], [μοιρο]γνωμό[νιον], ἡλίου ἀκτῖνα, ἥλιον, die Vermutung, dass wir es mit einem astronomischen Instrumente zu tun haben. Glücklicherweise sind uns die meisten derartigen Instrumente der Alten bekannt; aber diese sowohl wie die übrigen, über die wir nur unvollständige Notizen haben, waren fast alle hauptsächlich Schattenmesser ohne jeden Mechanismus, deren Genauigkeit und Brauchbarkeit auf der Vollkommenheit der Zeichnungen und der Grössenverhältnisse beruhte; dazu entbehrten alle ohne Ausnahme der Zahnräder, selbst die grossen hydraulischen Uhren verschiedener Konstruktion, von denen Pérault [1] genügende erläuternde Zeichnungen gegeben hat.

Das einzige astronomische Instrument, das einigermassen kompliziert scheint, aber auch keine Zahnräder hat, ist der gewöhnliche ἀστρόλαβος. Seine Beschreibung, Konstruktion und sogar die Geschichte seiner Entwickelung ist vollständig bekannt. Aber ob er nun von dem Alexandriner Joannes mit dem Beinamen Philoponos [2] beschrieben wird, oder von Abul-Hassan [3] und Joannes de Roias [4] viele Jahrhunderte später, es ist immer derselbe in seinen allgemeinen Zügen, ja vielleicht bis in seinen geringsten Einzelheiten bekannte Astrolabos [5]. Von der Zeit an, wo zuerst von Apollonios aus Perga oder Hipparchos die stereographischen Polarprojektionen beim Astrolabos zur Bestimmung des sog. nautischen sphärischen Dreiecks angewandt wurden, bis zur Zeit, wo er zu den Arabern, Spaniern und Portugiesen kam, bis zu der Zeit, wo die in die Astronomie eingeführte Berechnung und besonders die Arbeiten von Purbach und Regiomontanus ihn zu einem einfachen Höhenmessungs-Apparat machten, ist der Astrolabos ein und dasselbe, immer mit Diopter, Tympana und Aranea versehene Instrument gewesen. So die Meinung von Sédillot, Tannery, Wolf u. A., deren Richtigkeit sich aus der vergleichenden Untersuchung ergiebt. Nirgends kommt bei den Astrolaben auch nur das geringste Anzeichen von Zahnrädern vor; sie waren auch garnicht nötig, geschweige denn ein ganzes System von solchen, da die Astrolaben, neben ihrem Charakter als Höhenmessungs-Instrumente, nur eine komplizierte graphische Darstellung des nautischen sphärischen Dreiecks boten. Das lehren uns nicht nur die Beschreibungen, sondern auch die Instrumente selbst, von denen einige in Frankreich und anderswo, z. B. im Museum der Geogr. und Hist. Gesellschaft in Lissabon, erhalten sind, in dem sich auch Modelle der verlorenen Instrumente finden.

Anderseits ist es aber bekannt, dass die verwickelte Handhabung dieser Astrolaben die Beifügung von Gebrauchsanweisungen auf Tafeln rechtfertigte, und darum ist es sehr wichtig zu bemerken, dass gerade die auf den gefundenen Stücken entzifferten Wörter sich auch in dem Texte der Abhandlung des Joannes Philoponos über den Astrolabos vorfinden, wie Svoronos entdeckt hat [1]. Ferner scheint

[1] Les dix livres d'architecture de Vitruve, par Pérault, sec. éd. pl. LVII.

[2] Rhein. Mus. für Philol. II (1839).

[3] Memoires prés. à l'Acad. des Inscriptions, sér. I vol. I p. 1.

[4] Joannis de Roias, Comment. in astrolabium. Lutetiae MDLII.

[5] Über die Astrolaben haben wir eine ganze Litteratur. Ausser den Obigen schrieben über sie Nikephoros Gregoras, Georgios Chrysokokes, Köbel, Hermann Stöffler, Ritter, Klavius u. A., ferner giebt es in den Bibliotheken über 20 unveröffentlichte arabische, persische u. s. w. Abhandlungen darüber.

[1] Nach Svoronos' Zusammenstellung kommen in den Überresten der Inschriften auf dem Instrument folgende Ausdrücke

aus dem Wort [μοιρο]γνωμό[νιον] mit Sicherheit hervorzugehen, dass das Instrument mit einem μοιρογνωμόνιον versehen war, das einen unentbehrlichen Teil der Astrolaben bildete und bei Philoponos besonders häufig erwähnt wird.

Wir dürfen also aus dem Gesagten schliessen, dass das Instrument, von dem die aus dem 3. Jahrh. n. Chr. stammenden Inschriften einen Teil bilden, ein astronomisches sein muss, das mit einem μοιρογνωμόνιον und folgerecht auch mit einem Diopter versehen war. Wahrscheinlich war es ein hypsometrisches, dessen Gradbogen verloren gegangen ist, da er sich auf dem äussersten Rande befand, wie dies auch bei dem von Joannes Philoponos beschriebenen Instrumente der Fall war. Alle derartigen Instrumente, die zur Ermittelung der Höhe eines Sternes dienen konnten, wurden nun, abgesehen von ihrem sonstigen Gebrauche, nach dieser ihrer Nützlichkeit Astrolaben genannt [1], und eben deshalb wird dieser Name von Joannes Philoponos, Abul Hassan und Joannes de Roias für die von ihnen beschriebenen Astrolaben gebraucht und auch das spätere einfache Instrument, von dem das Drake geschenkte und in England aufbewahrte ein schönes Muster giebt, als «Astrolabium» bezeichnet; ich glaube daher, dass dieser Name auch dem bei Antikythera gefundenen Instrumente mit vollem Rechte zukommt.

Was nun die schwer zu erklärenden Zahnradsysteme betrifft, über die wir gar keine Andeutung finden, und über deren Gang wir uns wegen des elenden Zustandes des Instrumentes kein sicheres Bild machen können, so vermute ich, dass aus der ermittelten Höhe des Sternes wohl durch Zeiger, die durch die Zahnräder ihre Bewegung erhielten, die Stunde, vielleicht auch die geographische Breite des Ortes, an dem die Beobachtung geschah, bestimmt wurde [1]. Diese Bestimmung war schon sehr früh bekannt und geschah vermittelst der Mittagshöhe der Sonne [2]. Ich vermute sogar, dass auch das Azimut des beobachteten Sternes ermittelt wurde, aus dessen Verhältnis zu der Kielfurche des Schiffes man im Altertum, als man noch keinen Kompass kannte, die Fahrrichtung ermittelte, wie ich nächstens in

u.s.w. vor, die zu dem Text des Joannes Philoponos «Περὶ τῆς τοῦ ἀστρολάβου χρήσεως καὶ κατασκευῆς καὶ τῶν ἐν αὐτῷ καταγεγραμμένων» (Rhein. Mus. II, 1839) Analogien bieten oder gar sich mit ihm decken. Der Anfang der Inschrift (dass es der Anfang ist, zeigt der leere Raum darüber) Ἐὰν τὴν δ... (Zeile 1) gleicht den Anfängen der meisten Kapitel des Philoponos über die Handhabung, die zumeist als erstes Wort εἰ oder ἐὰν haben, z. B. S. 136 und 144: εἰ μὲν οὖν; S. 169: εἰ δ' ἐρωτᾷς; S. 147: ὑπόκειται οὖν ζητεῖν ἡμᾶς; S. 139: ἐάν τε ἡμερινὴ εἴη ἡ διοπτεία, ἐάν τε νυκτερινή; S. 156: ἐὰν μὲν ἔξω τοῦ ἰσημερινοῦ; S. 158: εἰ βούλει γινώσκειν u. s. w. Zeile 2: δέκα ὑπολ....vgl. Philop. S. 135: ἐν τοῖς τριμηριαίοις εἰς δέκα –, τὰ δώδεκα ζῴδια -ἑπτὰ καὶ δέκα und S. 149: εἰς τὰ δώδεκα. Zeile 14: [περι]φερειῶν vgl. Philop. S. 146: ἡ ἐπανεστηκυῖα περιφέρεια τῷ ἐπιπέδῳ; S. 177: ἡ εἰρημένη περιφέρεια. Zeile 16: τῆς Ἀφρ.... vgl. Philop. S. 170 (ὁ ἀστὴρ) ἡ Ἀφροδίτη; S. 171: ἐπὶ τοῦ Ἄρεως καὶ τῆς Ἀφροδίτης. Zeile 18: [μοιρο]γνωμό[νιον] vgl. Philop. S. 130: ἐφ' ὧν τὸ τῆς διόπτρας πίπτει μοιρογνωμόνιον; S. 137: καθ' ἣν ἔπεσε τὸ μοιρογνωμόνιον; S. 140: ἓν τῶν μοιρογνωμονίων ἐν τῷ μοιρογνώμονι; ebenfalls S. 142, 143, 145, 147, 148 u. s. w. Zeile 19: [Ὅταν ἴδῃς ὑπεισδυομένας τὰς τοῦ?] ἡλίου ἀκτῖν[ας ἐξ ὧ]ν ἥλιον... vgl. Philop. S. 158: Ὅταν ἴδῃς τὴν τοῦ ἡλίου ἀκτῖνα ὑπεισδυομένην ἐντὸς τῆς ἄνωθεν ὀπῆς τοῦ κανονίου; S. 136: ἡ ἀκτὶς εἰσβαλοῦσα διὰ τοῦ πρὸς τῷ ἡλίῳ τῆς διόπτρας τρυπήματος—ἐπευθείας γινομένης τῷ ἡλίῳ τῆς διόπτρας, τοῦ ἡλίου ἡ ἀκτὶς –αἱ ἀκτῖνες τοῦ ἡλίου προσβάλλωσιν –ὑπὸ τοῦ ἡλίου καταλάμπεσθαι—διοπτευόμενος ὁ ἥλιος –τὸ πρὸς τὸν ἥλιον νεῦον u. s. w.; S. 160: Στῆθι πρὸς τὸν ἥλιον u. s. w.

[1] Tannery (Recherches sur l'histoire de l'astronomie ancienne, S. 71) behauptet ganz richtig, dass die Bezeichnung ἀστρολάβον, die in der Μεγάλη σύνταξις (VI) des Ptolemæos überliefert wird, nicht authentisch ist und dass dem bekannten Ringinstrument nur die einfache Bezeichnung ὄργανον zukommt, um so mehr, als das Wort ἀστρολάβον im Texte nur als Adjektiv zu zwei von den vielen Ringen des Instrumentes gebraucht wird. Indem ich mich dieser Meinung anschliesse, setze ich noch hinzu, dass dieses Adjektiv nur zu den hypsometrischen Ringen gehört. Vgl. Revue de Philol. 1888 S. 61.

[1] Wenn man sich das Instrument beim Gebrauche, wie das gewöhnliche «Astrolabium», so mit der Hand gehalten denkt, dass die Lotlinie parallel zu den grösseren Seiten des Instrumentes läuft, so bildet eine Speiche des grossen Rades auf der 1. Seite von Stück A mit dem Horizont einen Winkel von 37–39°; das ist auch die geographische Breite der griechischen Gewässer, in denen der Schiffbruch stattgefunden hat. Vielleicht war das Instrument zuletzt zur Bestimmung der Breite benutzt worden, die vermutlich durch einen dem Radius des Rades entsprechenden Zeiger angezeigt wurde.

[2] Aegyptios, Ἑρμηνεία τῆς τοῦ ἀστρολάβου χρήσεως: Rhein. Mus. 1839, a. a. O.—Bailly, Hist. de l'astr. III S. 110.

einer besonderen Abhandlung darzulegen gedenke. Ich meine also: zuerst wurde die Sternhöhe mit dem Instrumente, das ich Astrolabos im weiteren Sinne nenne, gefunden, dann wurde dieses je nach der Jahreszeit, von der die Deklination des Sternes abhängt, und der Ortsbreite so gestellt, dass gemäss den drei Elementen, der Breite, der Höhe und der Jahreszeit, im Augenblicke der Beobachtung das Zahnradsystem gewisse Zeiger, die vielleicht denen unserer jetzigen Uhren analog waren, an geeigneter Stelle so in Bewegung setzte und richtete, dass sie die Stunde der Beobachtung mit grösserer Genauigkeit angaben, als der gewöhnliche Astrolabos, und so auch das Azimut und umgekehrt die Breite. Die Beigebung der Gebrauchsanweisungen zu dem Instrumente ist sehr wohl begründet, sobald es sich um ein solches handelt, das wie auch der gewöhnliche Astrolabos beim Gebrauche besonders gestellt werden musste, während sie durchaus überflüssig erscheint, wenn das Instrument automatisch, z. B. vermittelst Federn wie die heutigen Uhren, arbeitete.

Im Gegensatz nämlich zu der *graphischen* Ermittelung des nautischen sphärischen Dreiecks, wie sie durch die stereographischen Polarprojektionen der Tympana und der Aranea des gewöhnlichen Astrolabos geschah, und zu der Ermittelung desselben *durch Berechnung*, wie sie heute nach der erstaunlichen Entwickelung der Astronomie im Gebrauch ist, wurde durch das Instrument von Antikythera diese Aufgabe *mechanisch* gelöst. Es zeigte die wahre Zeit im Augenblick der Beobachtung (anstatt der mittleren Zeit, wie sie von den jetzigen Uhren in jedem beliebigen Augenblick angegeben wird), sowie die geographische Breite und das Azimut, das auch durch die den griechischen nachfolgenden arabischen Astrolaben gefunden wurde [1] und meines Erachtens grösste Wichtigkeit hatte.

[1] Sédillot, Mém. prés. à l'Acad. des Inscr. sér. I, tome I.

Wir kennen übrigens nicht nur die, so zu sagen, stereotypen Astrolaben, deren Dimensionen sich die des Instrumentes von Antikythera in merkwürdiger Weise nähern, wie wenn alle diese Instrumente dieselben Bedingungen hätten erfüllen sollen [1]. Im Gegensatze zu dem «ἀστρολάβον ὄργανον» oder einfach ὄργανον des Hipparchos [2] giebt uns Synesios [3], der Bischof von Kyrene, Nachricht über einen Astrolabos, der von dem durch Joannes Philoponos beschriebenen ganz verschieden ist, da er nicht auf stereographischen Polarprojektionen, sondern auf Kegelprojektionen beruht. Man wandte also verschiedene Methoden zur Lösung der Aufgabe durch die Astrolaben an, für die es bei den Arabern sogar besondere Fabrikanten, die sog. Astharlabi, gab. Es handelt sich bei unserm Instrument wahrscheinlich um einen mechanischen Astrolabos oder vielmehr eine Uhr, die nicht wie die jetzigen Uhren automatisch arbeitete, sondern auf der Höhenbestimmung der Sterne beruhte.

Jedenfalls muss das Instrument unbedingt gereinigt werden — eine zwar schwere, aber doch nicht unmögliche Aufgabe. Vielleicht dürften dann noch andere Dinge zum Vorschein kommen, die das oben Gesagte modifizieren könnten. Bei dem jetzigen Zustande des Instrumentes konnte die Untersuchung seines Mechanismus und der so auffällig zu den alten Beschreibungen und Gebrauchsanweisungen der Astrolaben stimmenden Inschriften leider nur zu den hier ausgesprochenen Gedanken führen.

P. REDIADIS

22. BRONZENES DOPPELLEHNIGES BETT (Taf IX 1—4). Drei von den abgebildeten Stücken

[1] Der von Jommard einst der Bibliothèque française verschaffte Astrolabos hatte die Dimensionen $7\frac{1}{4} \times 3\frac{1}{4}$ Zoll, d. h. $0^{m},210 \times 0^{m},094$.

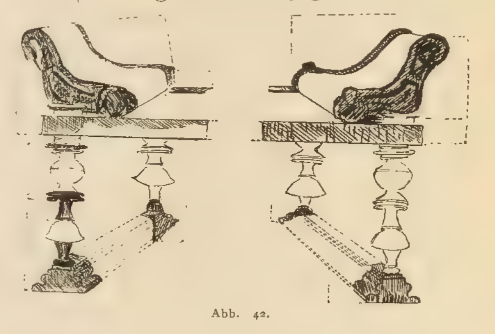
[2] Claud. Ptolem. Μαθ. Συντ., par Halma, annotée par Delambre.

[3] Συνεσίου τοῦ Κυρηναίου πρὸς Παιόνιον ὑπὲρ τοῦ δώρου ἀστρολαβίου λόγος (Patrol. Gr. Migne LXVI, S. 1578). Vgl. auch Tannery a. a. O. S. 50.

wurden nach ihrer Auffindung von Einigen für Akrostolien des gescheiterten Schiffes, von Anderen für Teile eines zu einer kostbaren Statue gehörigen Thrones gehalten. Die Verfasser der in der Ἐφημερὶς ἀρχαιολ. (1902 S. 168) veröffentlichten Beschreibung der Funde haben indessen richtig erkannt, dass es Stücke von einem antiken Bette sind. Ich fand dann nachher, dass zu diesen Stücken, die von den Lehnen des Bettes stammen, auch der Kopf einer Gans unter N° 4 gehört, dass sich ferner unter den Bruchstücken aus Antikythera auch noch manche andere Teile dieses Bettes finden, wie die unteren Enden seiner vier Füsse, sehr gut erhalten, mit vielen Stücken des hölzernen Inneren, das aussen mit Bronze verkleidet war, ferner Teile aus den Mittelstücken der Füsse und der grösste Teil der Bronzeverkleidung, die um den Holzrahmen des Lagers herumlief. Das Erhaltene genügt für einen Sachverständigen, um das ganze Bett zu rekonstruieren, wie es letzthin mit ähnlichen Betten in den Museen von Berlin, Neapel und Rom geschehen ist. Die hier beigefügte provisorische Zeichnung (Abb. 42) deutet in den schwarz ausgeführten Teilen das Erhaltene an.

Beschränken wir uns auf die wichtigsten Bruchstücke. Die auf Tafel IX abgebildeten Überbleibsel der Lehnen gehören offenbar zu einem Bette jener Art, die die Alten κλῖναι ἀμφικέφαλοι [1], doppellehnig (d. h. mit Kopf-und Fusslehne versehen) nannten. Zwei von den Stücken (n° 2 und 4) sind bereits chemisch gereinigt; die beiden andern, sowie einige Stücke von den Füssen, sind noch ungereinigt und tragen zahlreiche Anwüchse von ihrem Aufenthalt im Meerwasser. Der Hundekopf von n° 1 und der Löwenkopf von n° 3 sind bei der Bergung oder vielleicht auch erst nachher abgebrochen, passen aber genau auf die Bruchstellen, wie auch die Abbildungen zeigen. Von n° 3 ist das untere Stück ebenfalls erhalten, aber ohne seine ehemalige Verzierung durch eine medaillonartige Reliefdarstellung.

Alle diese Überbleibsel bestehen aus gegossenen Bronzeplatten, die auf den inneren, aus Holz (Buchsbaum) angefertigten Teilen des Bettes aufgenagelt waren; so dürfte sich auch wohl der Ausdruck ἀμφίκολλοι παραπύξινοι [1] erklären. Das am besten erhaltene Stück 2 (es hat wie die übrigen eine Länge von 0.43) schmückt am untern Ende das Brustbild einer weiblichen Figur, vielleicht der Artemis [2], auf die in ihrer Eigenschaft als Jägerin dann auch


Abb. 42.

die Köpfe eines Hundes, einer Wildgans und eines Löwen Bezug haben, mit denen die andern gleichen Stücke des Bettes verziert sind. Zwischen der Metalldecke und dem Holz, auf dem sie mit Nägeln befestigt war, hatte man eine Lage von feinem Gras (nach von Heldreich Seegras) eingefügt, wahrscheinlich um einen festeren Anschluss zu erzielen und den Metallschmuck vor einer Beschädigung durch Druck von aussen besser zu schützen. Die von einer rahmenartigen Kante umgebene innere ebene Fläche dieser Lehnenverkleidung ist chemisch untersucht worden [3]; es fand sich «ein metallischer Untergrund, der aus 37,10 % Zinn und 12.89 % Kupfer besteht, und eine emailartige

[1] Poll. Onom. X 34. Vgl. Steph. Thesaur. s. v.

[1] Ebd. VIII 150 und X 34.

[2] Vgl. Svoronos, Numismat. de l'île de Crète, Taf. XXVI 22.

[3] Ἀν. Δαμβέργης, Ἐξαγόμενα χημικῶν τινων ἀναλύσεων: *Ἁρμονία* 1901, S. 182.

Oberschicht (auf der Tafel weiss erscheinend) mit Vertiefungen, in die vergoldete silberne Verzierungen eingelassen sind», nämlich zwei fruchttragende Oel- oder Myrtenzweige, die sich in der Mitte begegnen und von einem Kymation eingerahmt sind, ganz wie bei einem ähnlichen Bette, das in Boscoreale entdeckt wurde und jetzt im Berliner Museum [1] aufbewahrt wird. Die Myrten können vielleicht ebenfalls auf Artemis Bezug haben.

In ähnlicher Weise waren gewiss auch die andern drei entsprechenden Lehnen dieses Bettes geziert, zu dem die in Pompeji [2], Boscoreale [3], Ancona [4], Krim [5], Priene [6] u. s. w. gefundenen Gegenstücke bilden. Diese sind bisher in verschiedener Weise ergänzt worden, anfänglich sogar als Ehren-Doppelsitze (διέδρια, bisellia) [7]; am glücklichsten scheint mir die von W. Amelung vor kurzem vorgeschlagene Ergänzung zu sein [8].

Das Bett von Antikythera stimmt in den Einzelheiten der Form und Verzierung so genau mit denen von Boscoreale, Neapel und Priene überein, dass man vermuten könnte, sie seien Erzeugnisse einer und derselben Werkstatt, die in der letzten Hälfte des 1. Jahrh. n. Chr. arbeitete, als der Ausbruch des Vesuvs einige der Betten unter der Asche begrub.

[1] Pernice: Archaeol. Anz. 1900 S. 178.

[2] Overbeck, Pompeji S. 427.—Mau, Pompeji in Leben und Kunst, S. 364 Abb. 191, und Pompei, its Life and Art (New York 1899) S. 361 Fig. 180.

[3] Pernice a. a. O. S. 178 Fig. 7.

[4] Notizie degli scavi 1902 S. 445.

[5] Antiquités de la Russie Méridionale Fig. 40 = Compte rendu 1880 S. 88, Taf. IV 10.—Petersen: Röm. Mitth. 1892 Fig. VII 1.

[6] Ransom, Reste griechischer Holzmöbel in Berlin: Jahrb. d. K. D. Arch. Inst. XVII S. 125.

[7] Gargiulo, Recueil des monuments[2] I Taf. 72. — Bull. Comunale 1881 S. 214. — Overbeck und Mau, Pompeji, S. 426 Abb. 227. — Neumann: Pauly-Wissowa, Real-Encycl. s. v. Bisellium.

[8] Das capitolinische «bisellium»: Röm. Mitth. XVII (1902) S. 269—276, Fig. 3.



Abb. 43.

DIE MARMORSTATUEN (TAF. XI—XX).

Überraschend in der Tat ist die Anzahl der in Antikythera gefundenen Marmorstatuen, die jetzt eine ganze Halle des Ath. National-Museums anfüllen, in der sie vorläufig aufgestapelt sind (Abb. 43). Leider ist aber die Zerstörung während ihrer langen Lagerung im Meerwasser, auch durch Muscheltiere, die sog. μαρμαροφάγοι, die den Marmor von der einen Seite bis zur andern durchlöchert haben, um sich im Innern anzusiedeln, so gross, dass der Besucher der Halle von tiefer Trauer ergriffen wird und sich in einem Leichenhaus für Bildsäulen zu befinden glaubt. Die meisten von ihnen sind ganz zerfressen und lassen kaum ihre ursprüngliche Form und ihr Geschlecht erkennen. Andere wiederum haben zwar ihre allgemeinen Umrisse bewahrt, aber die Einzelheiten sind gänzlich zerstört oder unter den dicken Massen von Anwüchsen verschwunden, die jetzt meistens durch die zwar schnelle, aber zu drastische Methode des Meissels und Hammers entfernt worden sind. Indessen haben sich Teile von einigen Statuen, die sich beim Sturz ins Meer in den Sand oder Schlamm eingebohrt hatten und hier bis zum Tage ihrer Auffindung bedeckt geblieben waren, in geradezu erstaunlichem Grade erhalten. Man möchte glauben, sie seien eben aus der Hand des Bildhauers hervorgegangen! (Man sehe z. B. Taf. XVI n° 5—6).

Alle ohne Ausnahme sind Rundstatuen aus parischem Marmor, in natürlicher Grösse oder darüber, nur wenige etwas kleiner. Keine Statuette und kein Relief befindet sich unter ihnen, leider ist aber auch keine Aufschrift auf irgendeiner der zahlreichen Basenplinthen zu sehen.

Aus den Stellungen erkennt man sofort, dass jeder Gedanke an das Zusammengehören von einigen zu einem Giebelbilde, das in seiner Gesamtheit weggeführt wurde, ausgeschlossen ist. Dagegen springt es in die Augen, dass zwar viele von ihnen Einzelstatuen sind, aber andere wiederum Gruppen bildeten oder auch Pendants abgaben, die einander gegenüber standen wie die «ἀνθεστηκότες» und «σχῆμα ἀντιτεταγμένων ἔχοντες» Homerischen

Helden des von Lykios dem Sohne Myrons angefertigten Werkes, das durch die Bewohner von Apollonia am Jonischen Meere bei dem Hippodamion in Elis aufgestellt wurde [1].

Bei der grossen Zerstörung, die alle diese Statuen erlitten haben, kann nur wenig über den künstlerischen Wert einer jeden gesprochen werden. Fast das Einzige, was man bei ihnen unternehmen kann, ist die Untersuchung über den Gegenstand der Darstellung.

Indem ich mich daher wesentlich auf diese Frage beschränke, werde ich gleichzeitig, meiner Vermutung gemäss, die Beziehung jeder Statue zu Argos nach Möglichkeit nachweisen.

23. Herakles an der ΑΓΕΛΑΣΤΟΣ ΠΕΤΡΑ, gewöhnlich der Farnesische Herakles genannt (Taf. XI 1)[2]. Kolossalstatue (2m50) des Herakles, an der der Kopf fehlt, stark vom Seewasser verdorben, vollständig mit dem sog. Farnesischen Herakles übereinstimmend; zum augenscheinlicheren Beweise der Übereinstimmung, auch in der Grösse, ist der Kopf auf der Tafel nach einer von einem Abgusse des Farnesischen aufgenommenen Photographie ergänzt.

In Berücksichtigung des Umstandes, dass der sog. Farnesische Herakles allgemein bekannt ist, sehe ich von einer Beschreibung seines Zwillingsbruders ab. Wer jenen gesehen, kann sagen, dass er auch diesen gesehen hat.

Nur in Bezug auf die rechte Hand der Statue aus Antikythera bemerke ich, dass sie an der Wurzel abgebrochen ist, sodass wir nicht sagen können, ob sie einen Gegenstand hielt.

Obschon man den Farnesischen Herakles seit seiner 1540 erfolgten Auffindung in den Caracalla-Thermen von Rom kennt, von wo er 1790 nach Neapel überführt wurde, und obwohl schon ungemein viel über ihn geschrieben worden ist[3], so haben sich die Archaeologen doch noch nicht über ihn einigen können. Weder über die Schule, aus der das von Glykon, dem Künstler des Farnesischen Herakles, und Andern nachgebildete Original hervorgegangen ist, geschweige denn über den Meister, der es geschaffen hat, noch auch über die Frage, ob es eine Einzelfigur war oder zu einer Gruppe gehörte, noch schliesslich über die Frage, welchen Augenblick aus dem Leben des Helden es darstellte, ist ein allgemein überzeugender Beweis erbracht worden.

Auf das Zeugnis der Aufschrift ΛΥΣΙΠΠΟΥ ΕΡΓΟΝ hin, die sich auf einer antiken Kopie dieses Typus im Museum von Florenz [1] vorfindet und den Schöpfer des Typus bezeichnet, waren die älteren Archaeologen der Meinung, das Original entstamme der argivisch-sikyonischen Schule. Später aber erklärten hervorragende Gelehrten diese Aufschrift für «eine ganz unzweifelhaft moderne Fälschung», trotz des lebhaften Protestes einiger ebenfalls massgebender Kollegen. In der letzten Zeit herrschte wieder die ältere Ansicht vor. Ich habe vor kurzem die Aufschrift in Florenz selbst untersucht und schliesse mich unumwunden dem Urteil Furtwänglers (a. a. O. S. 2172) an, dass sie sicher echt ist [2]. Zu diesem Zeugnis der Aufschrift tritt noch die Tatsache hinzu, dass die älteste Kopie des Typus des Farnesischen Herakles auf einer Alexandermünze (Abb. 44) erscheint [3], die gegen 300 v. Chr. in Argos

[1] Pausan. V, 22, 2.

[2] Vgl. Ἐφημερὶς Ἀρχαιολ. 1902 Beilage B, 1.

[3] Winckelmann, Gesch. d. Kunst des Alterth., S. 744-746.— Overbeck, Plastik[3], II 381, 391-393, und Schriftquellen no 2230. —Mitchell, A history of ancient sculpture, 661.—Murray, A hist. of Greek sculpture, II 951.—Stephani, Der ausruhende Herakles, 159-194. —Brunn, Gesch. d. griech. Künstler, I 549. — Weizsäcker, Bem. zum Farnes. Herakles: Arch. Zeit. 1882 S. 255-264.—Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse, no 1265.—Furtwängler: Roscher's Myth. Lex. s. v. Herakles S. 2172-2174, und Meisterwerke 485. — Collignon, Hist. de la sculpture, II 317-425, und Mythologie fig. de la Grèce 314, u. s. w.

[1] Abbild. im Müller, Denkm. d. a. Kunst, I no 151.

[2] S. auch Collignon a. a. O. S. 317.—Über die Inschrift vgl. Stephani a. a. O. 164, 20.—H. Meyer, Gesch. d. bild. Künste, III 59.— Dütschke, Ant. Bildw. II 36.— O. Jahn, Arch. Aufs., 162.—Overbeck a. a. O. II 381, 460.—Michaelis: Arch. Zeit. 1880 S. 17, 28.—Leipz. Berichte 1881 S. 77, 78.—Hermes 22, 153.—Löwy, Künstler-Inschriften, 506.

[3] Numism. Chron. 1883 S. 9, Taf. I 5.

oder Sikyon (s. weiter unten), dem Sitze des Lysippos, geschlagen worden ist; wir dürfen daher annehmen, dass das Original wirklich von diesem Meister stammte.

Wegen der Äpfel, die der Herakles in Neapel und einige anderen Marmorkopien in der nach rückwärts geführten, auf der Hüfte ruhenden rechten Hand halten, haben einige der älteren Archaeologen diesen Typus mit Beziehung auf den Mythus von den Hesperidenäpfeln erklärt. Aber selbst wenn es nicht zutreffen sollte, dass die Äpfel eine moderne Ergänzung sind, wie Viele behaupten, oder, wie Furtwängler (a. a. O.) meint, «eine Zuthat der Kopisten römischer Zeit, welche dies Attribut bei Herakles überaus lieben», so ist es doch unmöglich anzunehmen, dass das *Original* dieses Symbol besass; denn, wie Weizsäcker (a. a. O.) richtig bemerkt, «welcher Künstler wird wohl das Kennzeichen für das Motiv seiner Statue hinter ihrem Rücken verstecken?» Ausserdem darf man wohl fragen, welche Beziehung kann zwischen dem Hesperidenmythus, in dem der Held einen Triumph davontrug, und der vor allem andern die Statue charakterisierenden Schwermut gefunden werden?

Zu verwerfen ist auch die Theorie von de Luynes [1], O. Jahn (a. a. O.) und Weizsäcker (a. a. O.), die auf Grund einiger Münzen und eines Wandgemäldes behaupteten, der Farnesische Herakles habe ursprünglich zu einer Gruppe gehört, die ihn im Verein mit seinem von einer Hirschkuh gesäugten Sohne Telephos darstellte. Wie bereits Wolters (a. a. O.) bemerkte, beweist die erwähnte Alexandermünze, welche diese Archaeologen nicht kannten, dass der Typus des Farnesischen Herakles schon im 4. Jahrh. v. Chr. als Einzelstatue bestand, dass er also erst in viel späterer Zeit in die Münztypen und Malereien der römischen Epoche aufgenommen wurde, die sich auf die Jugend des Telephos beziehen.

[1] Nouv. Ann. de l'Inst. I S. 69.

Bis jetzt bleibt mithin die Frage noch offen, welchen Moment im Leben das Helden der Schöpfer der Statue darstellen wollte. Es ist daher leicht erklärlich, wenn darüber noch immer neue Vermutungen vorgeschlagen werden, deren Ausgangspunkt einerseits die bei ihr zu beobachtende Schwermut und anderseits die Ermüdung bilden, die man in der Weise, wie Herakles sich auf die Keule stützt und den Kopf neigt, zu erkennen glaubt. «Der Heros, sagt Wolters, steht da am Ende seiner Mühen, aber nicht siegesfroh, sondern matt und gebeugt von der Last seines mühevollen Lebens. Seine ganze Erscheinung, die aufgetriebenen Adern, die geschwollenen Muskeln drücken Mühe und Arbeit aus, und auch seine Gedanken sind nur rückwärts und nicht vorwärts gerichtet».

Ohne auf die einzelnen gegen diese Theorie vorgebrachten Entgegnungen einzugehen, glaube ich eine ganz neue und mit den alten Quellen völlig im Einklang stehende Erklärung dieses in Ausführung und Ausdruck vollendeten Meisterwerkes vorschlagen zu können.

Vier Punkte sind meines Erachtens für die Statue bezeichnend. Zuerst die von Allen bemerkte tiefe Trauer, die im Gesichtsausdruck des Helden liegt, ganz zu vergleichen mit den trauernden Figuren der Sarkophage und Lekythen, der berühmten trauernden Athene auf dem Relief des Akropolis-Museums und der trauernden (ἀχνυμένη oder ἀχαία) Demeter auf der Ἀγέλαστος πέτρα [1]. Dann der mit Aufmerksamkeit zum Boden gerichtete Blick [2].

[1] Journ. int. d'Arch. num. IV S. 294 ff.

[2] Vgl. Weizsäcker (a. a. O.): Die Statue zeigt den Herakles nicht sowohl ausruhend, als vielmehr in einer Stellung, wie sie sich bei augenblicklichem Innehalten auf der Wanderung ergiebt, wenn der Blick durch einen auf dem Boden liegenden Gegenstand gefesselt, der Wanderer zu einigem Verweilen aufgefordert wird. Will man aber das Motiv nur als ein in sich gekehrtes Nachdenken auffassen, so übersieht man, dass der Kopf zwar gesenkt, das Auge jedoch geöffnet und auf einen bestimmten Punkt am Boden gerichtet ist, wie um das dort Erblickte recht tief in sich aufzunehmen: der Gesichtsinn ist der Aussenwelt geöffnet, nicht verschlossen.

Drittens der Ausdruck der höchsten, unvergleichlichen Entwickelung seiner kolossalen Körperkraft; und schliesslich besonders der grosse rohe Felsblock, bei dem er steht, und auf den er sich mit seiner furchtbaren Keule stützt.

Soviel ich weiss, hat niemand diesem Felsblock eine tiefere Bedeutung beigelegt, als die einer durch technische Gründe gebotenen Unterstützung des Körpers des Helden. Indessen wurden doch in der klassischen Epoche der alten Kunst den Darstellungen von Göttern und Heroen niemals solche Blöcke nur aus technischen Gründen und ohne mythologische Beziehung beigegeben, wie z. B. der Omphalos als Sitz des Apollo und die Gegenstände, auf denen zuweilen der Fuss von Göttern ruht (s. weiter unten). Wir müssen also gleich von vornherein dasselbe für den Felsen beim farnesischen Herakles vermuten, um so mehr, als dieser Fels als Symbol auch in einige Varianten der Darstellung eingeführt wird, bei denen der technische Grund einer Stützung des Körpers durch den Stein nicht vorhanden ist[1], dieser also unbedingt eine mythologische Beziehung haben muss.

Die Frage ist nun, ob es im Heraklesmythus einen Felsen giebt, der im Lebensgang des Helden eine Bedeutung hat; dieselbe Frage dehnt sich dann auch auf die Sage von Theseus aus, dem einzigen Helden, soviel ich weiss, von dem wir eine ganz gleiche Darstellung haben, in der er die Keule auf einen ebensolchen Felsen stützt, nämlich das bekannte attische Relief im Louvre[2]. Wie viele alten Schriftstellen und Denkmäler zeigen, die ich vor kurzem in einer anderen Studie zusammengetragen habe[3], ist der Felsen nichts anderes, als die der trauernden Demeter heilige, am Eingange der Unterwelt liegende ἀργή, λευκὰς oder ἀγέλαστος πέτρα, auf der beide Helden voll Schwermut (ἀγέλαστοι, ohne Lachen) in der Stellung, wie sie uns der farnesische Herakles zeigt, ausruhen, bevor sie in den Hades hinuntersteigen.

Wir haben hier mithin eine Darstellung des Herakles, die ihn in dem Augenblicke wiedergiebt, wo er, in der Blüte seiner Körperkraft, vor dem das Tor des Hades bildenden Erdspalt angelangt sich auf die bei diesem liegende Ἀγέλαστος πέτρα stützt und trauernd (ἀχνύμενος), wie alle zum Hades Hinabsteigenden (Hom. Od. κ 5), seinen Blick in die Öffnung des Plutoneion senkt, durch die er in das freudlose Reich der Toten schreiten wird, um seine grösste Heldentat zu vollbringen, die Heraufführung des furchtbaren Kerberos. Nur um dem Körper das Gleichgewicht zu geben und den Blick nach unten freier zu haben, führt er die Rechte nach hinten, wodurch eine für einen solchen Moment durchaus natürliche Stellung entsteht. Wenn er dann sein Meisterstück vollendet und wohlbehalten an die Oberwelt zurückgekehrt ist, dann erstrahlt sein Antlitz in freudigem Glanze, wie die boeotische Überlieferung sagt[1], und Nike eilt herbei, um ihm in dem Augenblicke den Kranz aufzusetzen, wo er aus dem Tor des Hades tretend sich wiederum, jetzt als Sieger, auf die Ἀγέλαστος πέτρα stützt, wie uns eine gleichzeitige, aber in den entsprechenden Ausdruck des Fröhlichen umgewandelte Variante des farnesischen Typus zeigt, die sich auf einer Münze von Herakleia in Bithynien aus den Jahren 305—302 v. Chr. findet[2], sowie eine

[1] S. z. B. die schöne Bronzestatuette aus Doris: Monum. Grecs, 1880 Heft 9 S. 1-10, Taf. I = S. Reinach, Répert. de la statuaire, II 209, 2.

[2] Monum. de l'Inst. 4, 22 B Roscher, Mythol. Lex. 2499.—Fröhner, Inscr. gr. du Louvre nº 23, Fig. Die Keule des Helden war in Farbe ausgeführt.

[3] Journ. int. d'Arch. num. IV (1901) 237-254 und 484, Fig. 23-25 und Taf. IZ'. Hinzuzufügen ist noch der vor einer gleichen Demeter Achaia auf der Ἀγέλαστος πέτρα ausruhende farnesische Herakles auf einer Münze bei Morelli, Thes. num. Imp. II Taf. 91, 18 (Sardes unter Domitian).

[1] Paus. IX, 34, 5: Ἀνωτέρω δέ ἐστιν Ἡρακλῆς **Χάροψ** ἐπίκλησιν· ἐνταῦθα δὲ οἱ Βοιωτοὶ λέγουσιν ἀναβῆναι τὸν Ἡρακλέα ἄγοντα τοῦ Ἅδου τὸν κύνα.

[2] Six: Num. Chron. 1885 S. 59 nº 52-53.—Eckhel, Num. vet. anecd. S. 37 Taf. III 14.

ähnliche Variante, welche die schöne Statuette aus Doris aufweist (S. 57 Anm. 1).

Diese einfache und meiner Ansicht nach den seelischen Ausdruck und alle Einzelheiten in



Abb. 44.

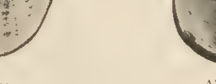


Abb. 45.

der Stellung des farnesischen Herakles gut erklärende Deutung findet ihre Bestätigung durch eine athenische Münze (Abb. 45)[1], auf der bei der Ἀγέλαστος πέτρα desselben Heraklestypus, und zwar dort, wohin der Blick des Heros gerichtet ist, die bogenförmige Öffnung einer Höhle zu sehen ist, die der des Plutoneion in Eleusis entspricht[2].

Aber auch die älteren Denkmäler, auf denen



Abb. 46.

zuerst der Typus des farnesischen Herakles erscheint, wie er vor der Zeit seines Vollenders, aber nicht Schöpfers[3], Lysipp bestand, stimmen

[1] Imhoof-Bl. and Gardner, Num. Comm. on Paus. Taf. DD, XI.
[2] Abb. in Journ. int. d'Arch. num. IV S. 347.
[3] Furtwängler a. o. O. 2173.

mit obiger Deutung überein. So sehen wir ihn auf dem Relief aus Ithome im Athener National-Museum (Abb. 46)[1] seine Keule auf die Stufen eines grossen *Tores* stützen und als chthonischen Heros das Opfer eines Rindes und Widders entgegennehmen. Die zweite von den älteren Darstellungen des Typus ist das Relief auf einem Felsen, der als Pfeiler eines *Tores* auf der Akropolis von Alyzia in Akarnanien dient[2]. Viel später erscheint Herakles in der *Öffnung* eines *Tores*[3]. Auf ein kleines tempelartiges *Tor* der Unterwelt, nicht auf die Ἀγέλαστος πέτρα, stützt seine Keule der farnesische Herakles auf den zur Römerzeit geschlagenen Münzen der Lakedaemonier[4], bei denen es am Vorgebirge Taenaron einen «Tempel in Form einer Höhle» gab, wo nach der Sage der Held den Höllenhund heraufgebracht hatte[5].

Diese Tore erinnern uns an die älteste Überlieferung über Herakles' Abstieg zum Hades, dessen Reich bekanntlich auch durch die πύλη (Tor) allein bezeichnet wurde[6]. Es sind dies die bei den Homererklärern berühmten Verse der Ilias (E 395—397):

τλῆ δ' Ἀΐδης ἐν τοῖσι πελώριος ὠκὺν ὀιστόν,
εὖτέ μιν ωὑτὸς ἀνήρ, υἱὸς Διὸς αἰγιόχοιο,
ἐν πύλῳ ἐν νεκύεσσι βαλὼν ὀδύνῃσιν ἔδωκεν.

Viele schrieben im Altertum ἐν Πύλῳ und verbanden den Mythus über die Fahrt des Herakles in die Unterwelt mit der Stadt Pylos in Messenien oder in Elis[7]; Andere jedoch, wie der grosse Aristarch, behielten mit Recht ἐν πύλῳ bei, indem sie πύλος als Paralleltypus von πύλη, Tor, d. h. des Hades, erklärten, um

[1] Schöne, Griech. Rel. 112.—Sybel nº 320.—Kekulé nº 374.
[2] Heuzey, Le mont Olympe et l'Acarnanie, Taf. XI.
[3] Coll. Gréau VIII 347 = Reinach, Répert. de la statuaire, II S. 233, 3.
[4] Imhoof-Bl. and P. Gardner, Num. comm. on Paus. Taf. N, X — B. M. C. Peloponnesus Taf. XXVI 4.
[5] Paus. III, 25, 4.
[6] Preller-Robert, Griech. Myth. 807: «Ja das Thor des Aides wurde bisweilen anstatt des ganzen Palastes, also anstatt der Unterwelt genannt . . .».
[7] S. Paus. VI, 25, 3.— Apollod. 2, 7, 3.— Pind. Olymp. 9, 31.

so mehr, als man mit Eustathios annehmen kann, dass diese Verwundung des Beherrschers der Unterwelt in seinem Kampfe mit Herakles erfolgte,

εὖτέ μιν εἰς Ἀίδαο ***πυλάρταο*** προύπεμψεν (Εὐρυσθεὺς)
ἐξ ἐρέβευς ἄξοντα κύνα στυγεροῦ Ἀίδαο (Θ 367).

Das Tor also, mit dem der Typus des farnesischen Herakles in den beiden ältesten Beispielen der Darstellung so eng verbunden erscheint, deutet auf den Abstieg des Heros in die Unterwelt. Mit dieser selben Fahrt steht auch die dritte der mir bekannten Varianten des Typus in Verbindung, die sich auf einer Vase freien Stils aus dem IV. Jahrh. v. Chr.[1] findet. Hier steht der Held mit dem Zweige der Mysten neben der kleinen Säule, welche die Grenze zwischen Erde und Unterwelt oder das Tor des Hades bezeichnet, und nimmt von dem bereits in der Unterwelt befindlichen Seelengeleiter Hermes das ihm in einer Hydrochoe zum Trunk gebotene Wasser der Lethe entgegen[2].

Bemerkenswert ist es, dass auf allen drei vorlysippischen Denkmälern unter der Keule die Ἀγέλαστος πέτρα fehlt, offenbar weil der Ort der Szene und ihr chthonischer Charakter deutlich genug durch das Tor, den Seelengeleiter Hermes und das Wasser der Lethe bezeichnet wird.

Es scheint mithin, dass Lysipp wesentlich darin den alten Typus veränderte, dass er in sehr geschickter Weise und den Bedingungen für Rundfiguren entsprechend das Tor des Hades durch die gleichbedeutende Ἀγέλαστος πέτρα ersetzte und durch die Darstellung der auf dem höchsten Gipfel angelangten Körperkraft des Helden andeutete, dass es sich hier um seine schwierigste Aufgabe[3] handelt, während ihr Ort und ihre Natur durch den schwermütigen und zur Erde gesenkten Blick des Helden ausgedrückt wird[1].

Den in dieser Weise von Lysipp vollendeten Typus haben natürlich die späteren Bildhauer, Stempelschneider und Maler kopiert und nachgeahmt und in andere Kompositionen hineingebracht. Getreue Kopien existieren bekanntlich in grosser Zahl, besonders auch auf Münzen von verschiedenen Städten, von den bei Argos liegenden, wie Sikyon und Korinth, angefangen bis zu den entferntesten Gegenden der griechischen und römischen Welt; andere Kopien stellen ihn einfach neben andere typische Gestalten, z. B. Demeter oder Dionysos, die zu der Fahrt in den Hades Beziehung haben, oder auch neben einen ihm eine Spende darbringenden Priester oder römischen Kaiser. Anderseits beschränkte aber der zur Erde gerichtete Blick und der schwermütige Ausdruck des farnesischen Typus in hohem Masse die Zahl der Gestalten, mit denen er sinn- und kunstgerecht zu einer Gruppe vereinigt werden konnte. Musste doch das Objekt, auf das der Heros in der Gruppe sein Augenmerk richtet, so klein sein, dass es dem nach unten gewandten Blicke entsprach, und ferner durch seine Natur jeden Zweifel darüber ausschliessen, dass es selbst und nicht etwa die Unterwelt den Helden mit Trauer erfüllt. In dieser Hinsicht muss man den nur in der bildenden Kunst geschaffenen Mythus – ich kenne kein Zeugnis in den Schriftquellen – für sehr geschickt erklären, nach dem nicht Nauplios oder die Hirten des Korythos, son-

[1] Panofka, Zeus Basileus, Abb.

[2] S. die ähnliche Darstellung auf dem Relief aus dem Plutoneion des athenischen Agra (Ἐφ. Ἀρχ. 1894 Taf 7 und Svoronos in Journ. int. d'Arch. num. IV S. 304 ff.). Vgl. auch die verwandten Darstellungen bei Mariette, Pierres grav. I 87 und Gori, Mus. Flor. II 36, 8, wo sich ein gleiches Säulchen bei der Ἀγέλαστος πέτρα findet.

[3] Hom. Od. λ 624.

[1] Libanios (Ἐκφράσεις 11 — Petersen, Comm. de Libanio, II 20) sagt in seiner Beschreibung der Statue viel richtiger als manche der jetzigen Archaeologen: Ἀνάκειται οὐχ οἷον εἶδεν ἡ Νεμέα, ἀλλ' οἷον Ἄργος ἀπήλαυνεν ἐπὶ ἀναιρέσει τοῦ λέοντος (das Fell des nemeischen Löwen, das die Statue trägt, beweist, dass hier irrtümlich λέοντος anstatt κυνὸς oder Κερβέρου steht), ἡ κεφαλὴ νεύει πρὸς γῆν καὶ δοκεῖ μοι σκοπεῖν εἴ τι κτείνειεν ἕτερον (das Ziel seiner Gedanken kann, als in der Erde befindlich, nur der Kerberos sein). Τῶν χειρῶν ἡ δεξιὰ τέταται καὶ συγκέκαμπται κατόπιν ἐπὶ νῶτον . . . . καὶ παρέχει τοῖς ὁρῶσι μαθεῖν, οἷος Ἡρακλῆς καὶ πονῶν καὶ παυόμενος.

dern Herakles selbst seinen im Gebirge ausgesetzten und von einer Hirschkuh gesäugten Sohn Telephos findet und durch den das traurige Geschick der Mutter des Kindes Auge ins Gedächtnis rufenden Anblick in düstere Betrachtungen über seine eigene Schuld an beider Lose [1] gestürzt wird. In dieser Form wurde der lysippische Typus von dem Künstler des kleinen Telephosfrieses an dem Kolossalaltar in Pergamon [1] übernommen, sowie von den viel ungeschickteren Kopisten, von denen die Darstellungen auf den Münzen von Germe (Abb. 47) [3] aus der Zeit der Kaiser S. Severus und Caracalla herstammen, und den Malern des bekannten Telephosbildes in Herculanum [4].

Wenn wir nun wieder zu meiner Theorie zurückkehren, nach der die Funde von Antikythera nach Argos gehören, so haben wir zuerst zu untersuchen, ob der Mythus von der Fahrt des Herakles in das Reich des Hades im argivischen Lande heimisch ist, und dann, ob sich ein Zeugnis dafür findet, dass das Original des farnesischen Typus einstmals in Argos aufgestellt war.

Auf die letztere Frage giebt uns eine bestätigende Antwort das Alexander-Tetradrachmon, auf dem zuerst der Typus erscheint, und zwar zu einer Zeit, wo vielleicht der grosse Meister der argivisch-sikyonischen Schule Lysipp, der auch in Argos tätig war, noch lebte. Diese Münze (Abb. 44) gehört zu jener grossen Serie, die der gründliche Kenner der Alexandermünzen C. Müller nach Fundort, Stil und Symbolen Sikyon zugeteilt hat [1]. Daher vermutete Bunbury, der sie zuerst veröffentlichte [2], sie sei in dieser Stadt geschlagen und der farnesische Herakles sei eine Kopie der auf dem Marktplatz von Sikyon aufgestellten ehernen Bildsäule des Helden von Lysipp, deren Typus nicht bekannt war [3]. Diese Meinung haben Wolters (a. a. O. S. 451) und Furtwängler (a.a.O. 2173) gutgeheissen. Ich bemerke indessen, dass Müller selbst (a. a. O. 224 - 225) schon betont hat, einige aus der besagten Reihe von Alexandermünzen könnten vielleicht in Argos geschlagen worden sein. Diese Vermutung bestätigen nun wiederholte spätere Funde von solchen Münzen an verschiedenen Stellen der Argolis [4] und ferner die Erwägung, dass Herakles als speziell Argiver, nicht Sikyonier, viel eher ein Symbol von Argos als von Sikyon auf den Münzen des Alexandertypus abgeben konnte, um so mehr, als wir auf diesen Münzen schon ein solches für Sikyon in der Chimaera haben. Schliesslich machen die Buchstaben ΑΡΙ auf dem Tetradrachmon mit dem farnesischen Herakles, die sich ebenfalls auf zahlreichen kleineren, zu derselben Zeit geschlagenen Silbermünzen von Argos vorfinden [5], die argivische Herkunft des Tetradrachmon mehr als wahrscheinlich.

Der traurige Zustand, in dem der Herakles von Antikythera auf uns gekommen ist, lässt kein sicheres Urteil darüber zu, ob er ein Original oder nur eine Kopie ist. Wenn man aber einige noch erkennbare Einzelheiten des Stiles

---

[1] Vgl. Roscher's Myth. Lex. s. v. Auge.

[2] Pontremoli - Collignon, Pergame, S. 94, Abb.

[3] Wiczay, Mus. Hederv. Add. ad tom. I, S. 7. · Sestini, Mus. Hederv., II 101. — Mionnet V 363, 544. — Streber. Münch. Abhandl. I, 191, Taf. 3, 2. — Waddington: Rev. Num. 1852, 89 Taf. IV 6. — Babelon, Invent. Waddington, N° 804 und 7035.

[4] Pitture d'Ercolano I Taf. 6.— Millin, Gall. Myth., Taf. 116, 451. — Mus. Borbon IX Taf. 5; XIII Taf. 38, 39. — Guigniaut, Relig. de l'Ant., Taf. 183, 670. — Zahn, Die schönsten Ornamente, I 18. III 1-3.—Stephani a.a.O. 172, 1.—Weizsäcker a.a.O.

[1] Müller, Numismatique d'Alexandre le Grand, S. 218 - 225, n° 864 - 898.

[2] Num. Chron. 1883 S. 9, Taf. I 5.

[3] Paus. I, 9, 8: ἐνταῦθα Ἡρακλῆς χαλκοῦς ἐστι· Λύσιππος ἐποίησεν αὐτὸν Σικυώνιος.

[4] Binnen kurzem wird [in Ἐφημ. Ἀρχαιολ.] von meinem Assistenten A. Keramopullos ein neuer Fund von Alexandermünzen dieser Reihe veröffentlicht werden der bei den letzten Ausgrabungen der Archaeol. Gesellschaft in Epidauros (Argolis) gemacht worden ist.

[5] B. M. C. Peloponnesus, Argos n° 47 - 50, 57 - 60, 84 - 85. — Ἐφημ. Ἀρχ. 1896, Εὕρημα Μυκηνῶν: n° 23 - 27, 56 - 58 (der chronologische Teil ist verfehlt).

berücksichtigt und erwägt, dass von Lysipp nur Werke aus Erz erwähnt werden, keines aber, wie die Statue von Antikythera, aus Marmor, so darf man annehmen, dass wir hier eine jener ersten getreuen Kopien haben, welche die ebenso kunstliebenden wie räuberischen Römer den Städten des besiegten Griechenlands als Trost für die weggenommenen Originale und zur weiteren Verehrung der Urbilder zurükliessen; so erklärt sich dann auch, warum Pausanias, der gewiss eine Menge von Kopien des Originals in ganz Griechenland sah, die Statue nicht erwähnt. Den in Rom befindlichen farnesischen Herakles arbeitete Glykon wohl auch getreu nach dem wahrscheinlich von Argos nach Rom gebrachten Original, sei es zum Verkauf oder auf Bestellung.

Betrachten wir jetzt die Frage, ob der Mythus über den bei der Öffnung der Unterwelt auf der Ἀγέλαστος πέτρα ausruhenden Herakles bei den Argivern einheimisch war und eine gewisse Bedeutung hatte.

Hadestore, plutonische Höhlen und Erdrisse, also auch sog. πέτραι ἀγέλαστοι, ἀργαὶ oder λευκάδες gab es überall in der hellenischen Welt [1]. In der Argolis führt Pausanias zwei an, in Troezen [2] und in Hermione [3], ferner einen dritten Eingang in dem von jeher den Argivern gehörigen Lerne [4]. Dass der Herakles des farnesischen Typus speziell mit diesem letzteren in Verbindung steht, dürfte sich aus folgenden Bemerkungen ergeben.

Auf den Münzen von Germe (Abb. 47) hat der auf der Ἀγέλαστος πέτρα ausruhende Herakles vor sich seinen Sohn Telephos, wie er von einer Hirschkuh am Fusse eines hohen Berges gesäugt wird, auf dem ein Adler sitzt. Die hier gemeinte Ἀγέλαστος πέτρα lag also in Wirklichkeit ebenfalls unterhalb eines solchen Berges. Nun wissen wir, dass nach dem Mythus der Berg, auf dem Telephos ausgesetzt wurde, das Parthenion war, das zur Hälfte den Tegeaten, zur Hälfte den Argivern gehörte [1], καθῆκον ἐπὶ τὴν Ἀργείαν ἀπὸ τῆς Τεγεάτιδος (Strab. Chrestom. 36). Pausanias bestimmt noch genauer den Platz der Aussetzung auf dem abfallenden Teile des Weges von Tegea nach Argos über das Parthenion-Gebirge, wo er nach Hysiae und dem dem Herakles heiligen Lerne [2] hinuntergeht, d. h. genau dort, wo wir das eine Tor des Hades und den plutonischen περίβολος λίθων im argivischen Lande gefunden haben. Dass gerade dieses Tor dasjenige war, durch das Herakles hinunterstieg, um den Kerberos heraufzuholen, bezeugt die Überlieferung, nach der Dionysos dieses selbe Tor zu seiner Fahrt in den Hades benützte (Paus. a. a. O.) und, da er den Weg nicht wusste, sich bei Herakles, wie die bekannte Szene in den «Fröschen» erzählt, über ihn erkundigte.

Es giebt noch ein anderes, höchst merkwür-

[1] Vgl. die älteste Beschreibung des Hadeseingangs bei Homer κ 515: ἔνθ᾽ ἔστιν πέτρη, und ω 11, wo der Fels bei dem Tore der Unterwelt λευκὰς πετρη heisst, «der Felsen der Verwesung mit den bleichenden Gebeinen (λεύκ᾽ ὄστεα) der Verstorbenen» (Preller-Robert, Gr. Myth. S. 814).

[2] II 31, 2: Ἐν τούτῳ δέ εἰσι τῷ ναῷ (Ἀρτέμιδος τῆς Σωτείρας) βωμοὶ θεῶν τῶν λεγομένων ὑπὸ γῆν ἄρχειν· καί φασιν ἐξ Ἅδου Σεμέλην τε ὑπὸ Διονύσου κομισθῆναι ταύτῃ, καὶ ὡς Ἡρακλῆς ἀναγάγοι τὸν κύνα τοῦ Ἅδου.

[3] II 35, 10: Περιείργεται μὲν δὴ πάντα (τὰ Πλουτώνεια) θριγκοῖς ***λίθων***, ἐν δὲ τῷ τοῦ Κλυμένου καὶ γῆς χάσμα· διὰ τούτου δὲ Ἡρακλῆς ἀνῆγε τοῦ Ἅδου τὸν κύνα κατὰ τὰ λεγόμενα ὑπὸ Ἑρμιονέων. — S. auch Strab. VIII, 373.

[4] II 36, 7: Πλησίον δὲ αὐτοῦ (τοῦ Χειμάρρου ποταμοῦ τῆς Λέρνης) περίβολός ἐστι ***λίθων***, καὶ τὸν Πλούτωνα ἁρπάσαντα, ὡς λέγεται, κόρην τὴν Δήμητρος καταβῆναι ταύτῃ φασὶν ἐς τὴν ὑπόγεων νομιζομένην ἀρχήν. – II, 37, 5: Εἶδον δὲ καὶ πηγὴν Ἀμφιαράου καλουμένην καὶ τὴν Ἀλκυονίαν λίμνην, δι᾽ ἧς φασιν Ἀργεῖοι Διόνυσον εἰς τὸν Ἅδην ἐλθεῖν Σεμέλην ἀνάξοντα, τὴν δὲ ταύτῃ κάθοδον δεῖξαί οἱ Πόλυμνον (oder Πρόσυμνον: Clem. Alex. Προτρ. 2, 34. — Arnob. adv. g. 5, 29). Τῇ δὲ Ἀλκυονίᾳ πέρας τοῦ βάθους οὐκ ἔστιν, u. s. w

[1] Bursian, Geogr. von Griechenl., II 7, 39, 66 ff., 217.

[2] VIII 48, 7 und 54, 5-7. Auch Diodor (4, 44) sagt, dass Auge den Telephos auf dem Partheniongebirge gebar, als sie von Nauplios von Tegea nach Nauplia geführt wurde. Der Weg fällt nur bis Lerne (jetzt Μύλοι) mit dem von Tegea nach Argos führenden zusammen. Von da kommt man schneller zu Schiff nach Nauplia und vermeidet so die wegen der Sümpfe sich lang dehnende Wanderung längs der Küste. Man vergl. die Spezialkarte von A. Miliarakis in seiner Γεωγραφία Ἀργολίδος (Athen 1886), mit dem dazu gehörigen Texte.

diges Zeugnis. Eine Münze von Argos (Abb. 48)[1] von bisher unerklärtem Typus bietet denselben Berg mit dem daraufsitzenden Adler, wie die von Germe; aber die Darstellung des Telephos fehlt, und statt des Herakles finden wir auf dem Felsen am Fusse des Berges ausruhend eine wie ein Weib aussehende Figur, die aber über dem langen Chiton das Löwenfell trägt und in der Hand die Keule des Herakles hält!

Wer ist die so eigentümlich ausstaffierte Figur? Doch wohl niemand anders als Dionysos, der auf demselben Wege zur Unterwelt wandert, wie früher Herakles, und sich von diesem Fell und Waffe geborgt hat, um ihm ähnlich zu erscheinen[2], Dionysos, dem zu Ehren gerade in diesem Plutoneion der Argolis jedes Jahr zu nächtlicher Zeit die uns unbekannten Orgien gefeiert wurden, über die Pausanias (a. a. O.) sich scheute nähere Angaben zu machen. Es ist wohl zu vermuten, dass bei diesen Orgien Dionysos in derselben Weise, wie auf der Münze, als Herakles gekleidet erschien[3].



Abb. 47.



Abb. 48.

Wir dürfen, glaube ich, nach all diesen Indizien annehmen, dass das Original des farnesischen Herakles sich in Argos befand, zu dessen Mythologie es in engster Beziehung stand. Bei mir wenigstens hatte diese Überzeugung auf Grund der obigen und noch anderer numismatischer Hinweise so festen Fuss gefasst, dass ich schon während der Bergungsarbeiten in Antikythera die Erwartung auszusprechen wagte, es würde wohl auch eine Statue von diesem Typus entdeckt werden; und meine Erwartung hatte das seltene Glück, nach einigen Tagen ihre Bestätigung zu finden[1].

Das wichtigste Ergebnis aus der Untersuchung über den farnesischen Herakles ist übrigens nach meiner Meinung die Möglichkeit, durch die Entdeckung der Ἀγέλαστος πέτρα bei ihm eine neue Auffassung und Erklärung einer Reihe von andern hervorragenden Werken der alten Kunst zu gewinnen. Leider kann ich in diesem Rahmen nur einige Andeutungen hierüber machen.

Bei der Prüfung meiner Ansicht, dass der Stein, auf den sich der Herakles dieses Typus stützt, die Ἀγέλαστος πέτρα ist, suchte ich diese auch bei den Darstellungen von andern Heroen und Göttern, die nach den Sagen zum Hades hinuntersteigen, und, wie ich glaube, mit einem Erfolge, durch den meine Ansicht glänzend bestätigt wird.

Vor allen kamen dabei in Betracht von den Göttern Hermes, der Tag und Nacht als ψυχαγωγὸς und νεκροπομπὸς[2] das Tor des Hades durchschreitet, von den Heroen Theseus, Orpheus und Odysseus.

Von ihnen führt nur Theseus die Keule wie Herakles, und darum fanden wir ihn auch schon auf die Ἀγέλαστος πέτρα in derselben Stellung mit der Keule sich stützend, wie der farnesische Herakles[3]. Bei den übrigen, denen ein solches

[1] Imhoof-Blumer and P. Gardner, Num. Comm. on Paus. Taf. I, XIII S. 34.

[2] S. Aristoph. Frösche mit Ὑποθέσεις und Scholien.

[3] Wahrscheinlich bezieht sich auf die Unterweltsfahrt auf demselben Wege die Zusammenstellung des farnesischen Typus des Herakles und Dionysos auf einer Münze, die mir leider nur aus der Publikation des nicht immer zuverlässigen Sestini (Descr. delle med. del fu Benkowitz S. 39, Taf. I 39) bekannt ist.

[1] S. Ἄστυ 22. und 25. Febr. 1901.

[2] Luc. Dial. deor. 24, 1.

[3] S. oben S. 57 A. 2. Wir haben ausserdem den Theseus von anderem Typus, der den Fuss auf die Ἀγέλαστος πέτρα am Rande des Unterweltreiches setzt. S. das Vasenbild in Arch. Zeit 1843. Taf. 11 (= Roscher's Myth. Lex. I S. 1810 und s. v. Peirithous S. 1786).

Mittelglied der Stützung abgeht, wurde einfach der eine Fuss auf den Felsen gesetzt, um den vorgeneigten Körper zu stützen. Über dieses Motiv besitzen wir eine ausführliche Studie von K. Lange (Das Motiv des aufgestützten Fusses in der antiken Kunst, Leipzig 1879), der indes, weil er in dem unbearbeiteten Felsen, auf dem der Fuss der besagten Gestalten ruht, die Ἀγέλαστος πέτρα nicht erkannte, ihn auch nicht genügend erklären konnte, obgleich er sonst ganz richtig die Ausbildung des Motivs auf Lysipp zurückzuführen vermochte, auf den Künstler, der, wie wir gesehen haben, die Ἀγέλαστος πέτρα bei dem Typus des ausruhenden Herakles zuerst geschaffen hat.

Lange unterscheidet hauptsächlich vier Typen dieses Motives, 1) den Sandalenbinder, 2) den ruhenden Epheben, 3) Poseidon, den er Isthmios nennt, und 4) die Muse Melpomene. Der im münchener Museum befindliche Alexander, den Lange als fünften und letzten Typus hinzufügt, fällt jetzt fort, da er den Fuss auf einen Helm und nicht auf einen Felsen setzt.

Den ersten der Typen (Abb. 49) repräsentiert Hermes, wie die aus dem Ende des 4. und dem Anfange des 3. Jahrh. stammenden Silberstater der Sybritier [1] und Leukadier [2] sowie andere Münzen späterer Zeit [3] beweisen, auf denen die Figur entweder mit der einen Hand die Sandale des aufgestützten Fusses lösend oder mit beiden Händen festbindend erscheint und stets durch das Kerykeion bezeichnet ist. Wir haben hier meiner Ansicht den Hermes Psychopompos, wie er nach langer Wanderung vor dem Tore des Hades ermüdet angelangt ist und die Fussbekleidung ablegt, um ganz unbekleidet, wie es die Vorschrift verlangte [4], in den Hades einzutreten, oder aber wie er nach seiner Rückkehr aus diesem die Fussbekleidung dort, wo er sie zurückgelassen hatte, wieder anlegt. Es ist hier noch zu bemerken, dass das Ablegen der Sandalen ein Zeichen der Trauer für einen Verstorbenen war [1].

Der zweite Typus (Abb. 50), der ruhende Ephebe, kann—wenn er nicht etwa, wie Münzen und Vasenbilder wahrscheinlich machen [2], eine leichte Modifikation des Hermes oder Theseus ist, der sich einfach auf der Ἀγέλαστος πέτρα,



Abb. 49.



Abb. 50.

wo er müde angekommen ist, ausruht, bevor er in den Hades eintritt—, als ein gewöhnlicher Typus von Grabfiguren betrachtet werden, welche die in ihrer Jugendblüte durch die Pforten des Hades Gewanderten, d. h. Verstorbenen, als Heroen darstellen, analog den Grabfiguren von allgemeinerem Gebrauche, die unter dem Namen des Apollo oder Hermes bekannt sind.

Dass auch der dritte Typus, Poseidon (Abb. 51), den Lange ohne hinreichenden Grund als Isthmios bezeichnet, ebenfalls den Fuss auf die Ἀγέλαστος πέτρα setzt, beweist uns der Umstand, dass er sich auf einigen Denkmälern findet (Abb. 52), die örtlich mit der Amymone [3] verknüpft sind, der eponymen Nymphe der chtho-

[1] Svoronos, Numism. de l'île de Crète, Taf. XXX 18.

[2] Ποστολάκας, Κατάλογος τῶν νομισμάτων τῶν Ἰονίων νήσων, Λευκάς n° 579-580.

[3] Pick, Die ant. Münzen Nord-Griechenlands, Taf. XVI 23 (Nikopolis) und 25 (Markianopolis) n° 1209. — Imhoof-Blumer, Griech. Münzen, S. 59, Taf. V 7 (Trapezus).

[4] Luc. Dial. mort. 10.

[1] S. Bion, Epit. Adon. Z. 19.

[2] Imhoof-Blumer, Griech. Münzen S. 87, n° 161 und 162, Taf. VI 24 und 25, und Kleinasiat. Münzen S. 18, Taf. I 14.— B. M. C. Mysia S. 15, Taf. III 6 (Attaia). — Arch. Zeit. 1843, Taf. 11 (Vasenbild).

[3] Müller-Wieseler, Denkm. d. a. K. II 74 a. Vgl. Overbeck, Kunstmythol. III 299. — Monum. IV Taf. XIV und Bull. Napol. II Taf. 3, wo auch der Eingang der chthonischen Höhle abgebildet ist. Zuweilen erscheint sogar auch Hermes Psychopompos (Overbeck, Atlas Taf. XIII 10). Unsere Abb. 52 ist aus Babelon, Guide au Cab. des Méd., S. 356 Fig. 169 genommen.

nischen Quelle beim lernäischen Hadeseingang. Denn hier gerade haben wir die Ἀγέλαστος πέτρα des farnesischen Herakles gefunden, und hier ist also auch die Unterredung zwischen Amymone und Poseidon zu denken; der Fels, auf den Poseidon mit seinem Fusse tritt, kann nur die den Ort und chthonischen Charakter der Szene bezeichnende Ἀγέλαστος πέτρα

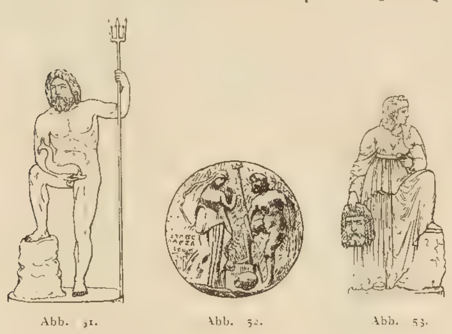


Abb. 51. Abb. 52. Abb. 53.

des lernäischen Landes sein. Jeden Zweifel beheben Vasenbilder aus dem Amymone-Mythus[1], in denen Poseidon seinen Fuss auf eine unterhalb eines ganz gleichen Berges, wie auf den Münzen von Argos und Germe (Abb. 47 und 48), gelegene Ἀγέλαστος πέτρα setzt. Ich bin daher der Ansicht, dass wir hier nicht den Typus des Poseidon Isthmios haben, sondern den Typus aus dem am Meere bei Lerne liegenden Heiligtume des Poseidon Genesios[2], der diesen Beinamen vielleicht deshalb erhielt, weil er durch den Schlag seines Dreizacks die Quelle Amymone hervorsprudeln liess; das ist auch der Grund, weshalb wir ihn auf den Kaisermünzen von Argos freistehend oder als Kultbild in einem Tempel finden (Abb. 52^a Wiener Mus. n° 14281, Abb. 52^b Athen. Münzkab., 52^c Berlin).

Noch durchsichtiger ist das Erscheinen und die symbolische Bedeutung der Ἀγέλαστος

[1] Gerhard, Auserl. Vasenbilder, 11, 2. — Elite III Taf. 18. — I. K. Κοφινιώτης, Ἱστορ. τοῦ Ἄργους, Taf. 6 (9).

[2] Παυσαν. 2, 38, 4: Ἔστι δὲ ἐκ Λέρνης καὶ ἑτέρα παρ' αὐτὴν ὁδὸς τὴν θάλασσαν ἐπὶ χωρίον ὃ Γενέσιον ὀνομάζουσι· πρὸς θαλάσσῃ δὲ τοῦ Γενεσίου Ποσειδῶνος ἱερόν ἐστιν οὐ μέγα.

πέτρα unter dem Fusse des vierten Typus, der Muse Melpomene (Abb. 53). Kein anderes Symbol hätte die κατ' ἐξοχὴν «lachlose» Muse des Todesgesanges (τραγῳδία) besser bezeichnen können, die tragische Maske nicht ausgenommen, die sie als besonderes Zeichen der theatralischen Muse trägt.

Wenn wir uns nun zu Orpheus und Odysseus wenden, so finden wir zahlreiche Darstellungen, in denen das Vorhandensein der Ἀγέλαστος πέτρα unter ihrem Fusse und vor dem Hadestore keinen Zweifel zulässt. Ich beschränke mich darauf, für Orpheus das alte Wandgemälde (Abb. 54) zu erwähnen, das die Höhle des Hadeseingangs mit dem auf die Klänge der Leyer des Orpheus lauschenden Kerberos abbildet; Orpheus stützt hier seine Leyer auf das linke Bein, mit dem er auf die vor dem Hadeseingang liegende Ἀγέλαστος πέτρα tritt[1].

Was Odysseus betrifft, so genügt es, das schöne Relief anzuführen (Abb. 54), auf dem er am Eingang in die Unterwelt dargestellt ist,



Abb. 52 a. Abb. 52 b. Abb. 52 c.

wie er vor dem Schatten des Teiresias stehend ebenfalls seinen Fuss auf eine gleiche Ἀγέλαστος πέτρα setzt[2].

Ausser diesen giebt es unzählige andere Typen, die jetzt in einer neuen, oft ganz überraschenden Weise ihre Erklärung finden. Als charakteristisches Beispiel möge die Darstellung einer von einem hohen Felsen herabstür-

[1] Bottari, Sculpture e pitture sagre, Taf. LXIII. — Guigniaut-Creuzer, Religions de l'antiquité, IX S. 276, Taf. 172bis, n° 645^a.

[2] Winckelmann, Monum. inéd. 157. — Clarac Taf. 223, n° 250 (= Reinach, Répert. I S. 112). — Guigniaut-Creuzer a. a. O n° 849 Taf. 248.

zenden weiblichen Figur[1] dienen; m. E. ist dies die sich dem Tode weihende Sappho und der Felsen die unter dem Namen Λευκὰς πέτρη bei Homer erwähnte ᾿Αγέλαστος πέτρα, welche die Leukadier auf ihrer von Griechenland aus «am weitesten zum Dunkel hin» gelegenen Insel hatten. Es ist nicht unwichtig zu bemerken, dass der Typus des auf der ᾿Αγέλαστος πέτρα ausruhenden Hermes zuerst auf den Münzen der Leukadier erscheint, die ihn offenbar mit den homerischen Versen (ω 1 — 14) verbanden,

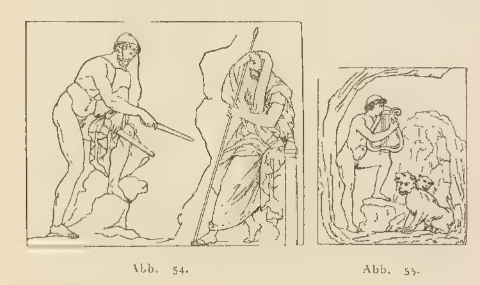


Abb. 54. Abb. 55.

nach denen Hermes die Seelen der Verstorbenen an der vor dem westlichen Sonnentore, d. h. dem der Unterwelt, liegenden Λευκὰς πέτρη vorüberführt.

Ich finde ferner auf andern Denkmälern[2] Kephalos, den eponymen Heros der Nachbarinsel — von dem zuerst erzählt wurde, dass er sich vom leukadischen Felsen gestürzt habe[3] —, wie er vor dem Sturze trauernd auf demselben Felsen sitzt, auf dem uns später ein anderer berühmter Statuentypus begegnet, der lysippische Hermes im Museum von Neapel[4], der ebenfalls auf der ᾿Αγέλαστος πέτρα sitzend ein Weilchen ausruht, bevor er voll Trauer durch das westliche Sonnentor zum Hades hinabsteigt. Aber über alle diese Typen werden wir ausführlicher am passenden Orte sprechen.

24. Apollo Attalos' des Atheners? (Taf. XI 2 - 2 β)[1]. Unbekleidete Statue von sehr grossen Dimensionen (Höhe des Erhaltenen 2,25), mit stark verdorbener Oberfläche; Kopf und die übrigen Extremitäten fehlen, doch habe ich unter den Bruchstücken aus Antikythera den rechten Fuss mit einem Teile der Plinthe (Taf. XI 2 β) und den rechten Arm ohne die Hand (Taf. XI 2 α) gefunden. Zu derselben Statue gehört auch ein in sehr verdorbenem Zustande befindlicher Säulenschaft von 1,48 Höhe, auf dem der Ellbogen des einstmals auf ihm ruhenden linken Armes erhalten ist. Beide Arme waren für sich gearbeitet, wie die viereckigen Löcher am Rumpfe beweisen, in denen sie mit eisernen Klammern befestigt waren.

Der bedauerliche Zustand, in dem die Statue auf uns gekommen ist, erlaubt uns kein Urteil über Arbeit und Alter. Nur in Bezug auf die Haltung können wir deutlich erkennen, dass die Schwere des Körpers auf dem rechten Fusse ruhte, und dass die rechte Hand, die wohl irgend einen Gegenstand hielt, nach unten vorgestreckt war, während der linke Ellbogen einfach auf der Säule auflag.

Die Münzen von Argos bieten uns eine Apollostatue in ganz gleicher Haltung (Abb. 56). Imhoof-Blumer und P. Gardner[2] brachten sie mit Pausan. II 19, 3 in Verbindung: «᾿Αργείοις δὲ τῶν ἐν τῇ πόλει τὸ ἐπιφανέστατόν ἐστιν ᾿Απόλλωνος ἱερὸν Λυκίου· τὸ μὲν οὖν ἄγαλμα τὸ ἐφ᾽ ἡμῶν ᾿Αττάλου ποίημα ἦν ᾿Αθηναίου. Da nun die Kolossalstatue von Antikythera für ein «ἐπιφανέστατον ἱερὸν» sehr wohl passt, so können wir vermu-

Abb. 56.

[1] Clarac Taf. 546 b, nº 1246 D — Reinach a. a. O. S. 202.

[2] BMC. Peloponnesus Taf. XVII, 11-20 (Kephallenia). — Ποστολάκας a. a. O. nº 926 - 936. — Babelon, Cab. des Ant. à la Bibl. Nat. S. 9-10, Taf. III (Céphale figure d'applique en bronze).

[3] Strab. 10, 452, 9: Ὁ μὲν οὖν Μένανδρος πρώτην ἁλέσθαι λέγει τὴν Σαπφώ (nämlich ἀπὸ τῆς Λευκαδίας πέτρας), οἱ δὲ ἔτι ἀρχαιολογικώτεροι Κέφαλον . . .

[4] Antichità di Ercol. 6 Taf. 29. — Baumeister Abb. 738. — Roscher Myth. Lex. I S. 2119.

[1] Vgl. Ἐφημ. Ἀρχ. a. a. O. S. 156, 1. Beilage A 2.

[2] Num. comm. on Pausanias Taf. FF, 23, S. 25, 9 und 159, 9.

ten, dass uns hier die traurigen Überreste des Werkes des Künstlers Attalos aus unbestimmter Zeit vorliegen, von dem wir nur aus dieser Stelle des Pausanias Kunde haben, da es sehr ungewiss ist, ob auf ihn die von Veli-Pascha im Jahre 1810 beim Theater von Argos gefundene Büste mit der Inschrift Ἄτταλος Ἀνδραγάθου Ἀθηναῖος [1] zu beziehen ist.

Wenn diese Statue wirklich das Werk des Attalos ist, so hat er allem Anscheine nach entweder in den Hauptzügen den Kanon Polyklets nachgeahmt oder aber einfach die ältere Statue des Apollo-Heiligtums kopiert, die vielleicht von Polyklet selbst geschaffen worden war.

25-26. Perilaos der Argiver und Othryadas der Spartiate? (Taf. XII 1-2) [2]. Zwei Porträtstatuen von jungen Kriegern im Einzelkampfe miteinander; sie sind auf der Tafel nicht in der richtigen Stellung zueinander abgebildet, sondern wie eben die photographische Aufnahme bei ihrer getrennten Aufstellung möglich war. Ihre Grösse bleibt etwas unter der natürlichen. Unter n° 26 haben wir einen unbekleideten Mann (Höhe 1,58) in der grössten Energie des Angriffs (Taf. XII 2), unter n° 25 einen jungen Mann (Höhe 1.04), der sich nach Kräften verteidigt, aber schon unterliegt (Taf. XII 1-1ª).

Vom Angreifer fehlt der rechte Arm fast ganz, ausserdem der linke Unterarm und der linke Unterschenkel. Das rechte Bein ist von der Mitte des Oberschenkels nach unten mit der dabei stehenden Stütze aus einem besondern Stück Marmor gearbeitet. Leider sind alle erhaltenen Teile sehr verdorben, und man kann unter den Anwüchsen kaum die erbitterten Züge des nach links gesenkten Gesichtes erkennen.

Man sieht den Angreifer in der höchsten Anstrengung seiner Kräfte, wie er den Körper mit Macht vorwärts werfend gegen seinen schon unterliegenden Gegner einen furchtbaren, wohl den letzten Stoss führt. Mit dem rechten Fusse weit nach vorne schreitend erhebt er die einstmals mit einem Speer bewaffnete Rechte, um zuzustossen, während er zugleich die früher einen Schild haltende Linke zur Seite führt, um den Weg für den Speer frei zu haben. Zur Vergleichung mit dem Gesamtbild der Stellung kann die schöne Bronzestatuette eines Herakles im Pariser Münzkabinette [1] dienen.

Der sich verteidigende Krieger — die erste von allen bei Antikythera geborgenen Statuen, auf der rechten Seite vollständig unversehrt, wie keine andere der hier entdeckten Marmorstatuen — ist dargestellt, wie er besiegt, zu Tode ermüdet, vielleicht schon an dem jetzt verlorenen linken Bein verwundet [2], mit Schrekken dem vom Feinde drohenden Todesstoss entgegensieht, gegen den er sich zu verteidigen sucht, indem er alle Kraft in den einstmals einen Schild zum Schutze vorhaltenden linken Arm legt. Die Hand dieses Armes, der viel später als der Körper selbst vom Meeresboden heraufgebracht worden ist, zeigt unterhalb der Wurzel ein grosse Vertiefung in Form eines Parallelogrammes zur Befestigung des Ochanon des Schildes. Die in den vorhergehenden Phasen des Kampfes ihrer Waffen beraubte rechte Hand hängt jetzt ermüdet und fast untätig herab, wenn wir nicht annehmen wollen, sie suche instinktiv, aber vergebens, irgend eine Waffe zum Gegenangriff, wie z. B. einen Stein.

Wir haben hier folglich eine Gruppe von zwei Kriegern im letzten, kritischen Stadium des Zweikampfes. Gleiche Darstellungen bieten uns zahlreiche bekannte antike Denkmäler, aüf denen häufig die schlaff herunterhän-

[1] Brunn, Gr. Künstler, I 558.—Löwy, Inschr. gr. Bildh. 436.—C. Robert: Pauly-Wissowa, Real-Enc. s.v. Attalos n° 26. (S. 2180).

[2] Vgl. Ἐφημ. Ἀρχ. a. a. O. Beil. A 1 (S. 156) und B 2 (S. 157, 7).

[1] Babelon, Cab. des Ant. 25. — O. Rayet, Mon. 24. — Reinach, Statuaire, II S. 202, 1.

[2] Vgl. Clarac Taf. 280, 2151 = Reinach S. 141. — Bull. Corr. Hell. 1884 S. 178 = Reinach, Statuaire, S. 199, 5.

gende unbewaffnete rechte Hand wiederkehrt und die Gesichtszüge des unterliegenden Kämpfers in ähnlicher Weise, wie bei der hier besprochenen Statue, die Angst und Bitte um Erbarmen ausdrücken [1].

Aus dem Umstande, dass die Gesichtszüge beider Krieger durchaus bäurisch sind, kann man ferner mit Sicherheit entnehmen, dass wir es hier nicht etwa mit idealisierten Heldenfiguren aus irgendeinem Sagenkreise, sondern mit historischen Personen zu tun haben.

In Berückischtigung dieses Tatbestandes habe ich mit Bezug auf die Herkunft der Funde aus Argos diese Gruppe mit der von Pausanias in seiner Beschreibung des Theaters von Argos erwähnten identifiziert (II 20, 7): Ἐν δὲ αὐτῷ (näml. τῷ θεάτρῳ) καὶ ἄλλα θέας ἄξια καὶ ἀνὴρ φονεύων ἐστὶν ἄνδρα, Ὀθρυάδαν τὸν Σπαρτιάτην Περίλαος Ἀργεῖος ὁ Ἀλκήνορος.

Das um das Jahr 546 v. Chr. anzusetzende Ereignis, auf das sich die Pausaniasstelle bezieht, ist allbekannt. Sparta und Argos stritten lange Zeit um den Besitz der Thyreatis, eines Teiles der Argolis, den jenes mit Gewalt besetzt hatte. Schliesslich beschlossen beide Parteien, um den langen, blutigen Kämpfen ein Ende zu machen, die Entscheidung durch je dreihundert auserlesene Kämpfer von beiden Seiten austragen zu lassen, indem die übrigen Streitkräfte nach Hause abrückten; der Partei, deren Vertreter den Sieg davontrügen, sollte das Land endgültig zugehören. In dem Kampfe blieben nun von allen Teilnehmern nur drei am Leben, zwei Argiver und Othryadas der Lakedaemonier, der nach Besiegung vieler Gegner selbst schwer verwundet unter den Leichen der Lakedaemonier lag. Die beiden Argiver eilten im berechtigten Glauben, Sieger zu sein, nach Argos, um die Entscheidung zu verkünden. Aber unterdessen nahm Othryadas, wie die Erzählung berichtet, indem er sich mühsam auf zerbrochene Speere stützte, die Schilde der Gefallenen und errichtete damit ein Siegesdenkmal; nachdem er dann noch vermocht hatte, mit seinem eigenen Blute die Aufschrift Διὶ τροπαιούχῳ oder Λακεδαιμόνιοι κατ' Ἀργείων zu schreiben, hauchte er sein Leben aus. Infolgedessen beanspruchte wiederum jede Partei für sich selbst den Sieg, bis die Amphiktyonen mit Rücksicht auf die Tat des Othryadas zu Gunsten der Lakedämonier entschieden.

Geschichtschreiber, Redner und Dichter, Griechen und Römer [1], haben vielfach die Heldentat des Othryadas gerühmt, der mit seiner letzten Kraft den letzten Blutstropfen aufwandte, um den Sieg seiner Vaterstadt zu verzeichnen.

Aber die Argiver betrachteten sich, wie es scheint, niemals als wirklich besiegt; im Gegenteil verewigten sie in späteren Zeiten das Andenken an ihren Landsmann Perilaos, der in der Schlacht den Lakedaemonier Othryadas niedergeworfen hatte, durch ein im Theater zu öffentlicher Schau aufgestelltes Denkmal, das Perilaos darstellte, wie er den tödlichen Stoss gegen Othryadas führt. So erklärt sich m. E., warum der argivische Künstler sich nicht bemühte, das Gesicht des Lakedämoniers, der seiner Vaterstadt durch List den Sieg zuwenden wollte, zu idealisieren, sondern ihn vielmehr mit den groben Zügen eines Kriegers aus dem Bauernstande ausstattete, wie er wahrscheinlich gewesen war. Auf die Argiver geht vielleicht aus demselben Grunde jene Variante der Überlieferung zurück, die den Othryadas nach der

[1] Millin I 58 und 61.—Nouv. Annales 1838 Taf. B.—Bull. Nap. Nouv. sér. IV Taf. IV.—Tischbein, Engravings II Taf. 1. —R. Engelmann, Bilder-Atlas zur Ilias, Taf. II, 3 (Tabula Iliaca). S. auch die Figuren oberhalb des Heiligtums der Aphrodite, sowie in der letzten Reihe Eurypylos und Neoptolemos.—Clarac Taf. 117 E (Fries von Magnesia), Taf. 214 bis, Taf. 199, 247, Taf. 854c, no 2211c.—Reinach, Statuaire, II 199, 4-5.—Revue arch. 1897 II 239—Reinach a. a. O. 794, 2, u. s. w.

[1] Herod. I 82.—Strabo 8, 376.—Plut. Parall. gr. et rom. (Moralia rec. Bernardakis II S. 356).—Lucian. Charon 24 und Rhet. praec. 18.—Suidas s. v. Ὀθρυάδας.—Antholog. VII 7, 430, 431, 526, 741 und XI 141.—Stob. Flor. 7, 67.—Valer. Maxim. III 2, 4.—Ovid. Fast. 2, 665, u. s. w.

Schlacht Selbstmord verüben lässt, da er sich schämte, nach Hause zurückzukehren, während man doch das Gegenteil hätte erwarten sollen.

Dass Pausanias nur eine Kopie des historischen Denkmals und nicht etwa das Original gesehen hat, das wer weiss von welchem römischen Gewalthaber weggeschleppt worden war, bezeugen die vielen Stützen an unserer Statue des Othryadas sowie auch die ganze Stellung. Man erkennt deutlich, dass das Original aus Bronze und zwar dem Stil nach ein Werk des IV. Jahrh. v. Chr. gewesen sein muss; die Kopie wird im II. Jahrhundert angefertigt worden sein, als das Original von seiner Stelle im Theater weggenommen wurde[1].

Als gleich im Anfange der Bergungsarbeiten die Statue des Othryadas gefunden wurde, behauptete der Generalephor des Altertümer Kawwadias in verschiedenen Veröffentlichungen, sie stelle einen aufmerksam in die Ferne schauenden jungen Mann dar, der die linke Hand über die Augen halte, um einen weit entfernten und in der Höhe befindlichen Gegenstand besser sehen zu können. Ich bezeichnete damals sofort diese Meinung als ungegründet, da kein altes Denkmal für die Darstellung eines solchen Vorwurfs in einer derartigen Haltung als Parallele beigebracht werden könnte, und schlug meine oben gegebene Erklärung vor; erst lange nachher wurde sowohl die linke Hand des Unterliegenden (Othryadas), durch die Kawwadias' Meinung widerlegt wird, als auch die Statue des Angreifers (Perilaos) gefunden, deren Entdeckung ich ganze vier Monate vorher als wahrscheinlich vorausgesagt hatte, sobald ich nämlich zu der Überzeugung gelangt war, dass der «in die Ferne schauende junge Mann nichts anderes sein könne, als der Othryadas der Gruppe in Argos[2].

Mittlerweile glaubte der französische Gelehrte Perdrizet, meine nachträglich durch die Funde bestätigte Ansicht nur auf Grund des Umstandes, dass Othryadas seinen Helm nicht mehr hat, abweisen und eine noch weniger wahrscheinliche Erklärung als die von Kawwadias vorschlagen zu sollen, indem er ihn zu einem Ringkämpfer machte. Andere wiederum dachten psychologisch einigermassen richtiger an einen Niobiden, der sich nach Möglichkeit gegen die todbringenden Geschosse Apollons zu verteidigen sucht, oder an einen Lykaon, der den gegen ihn anstürmenden Achill um Erbarmen anfleht[1]. Von Denen schliesslich, die die Statue selbst nicht gesehen hatten, sondern nur auf Grund von Photographien urteilen konnten, meinte S. Reinach[2], durch die irrigen Angaben Kawwadias' verführt: «Toute tentative d'explication doit tenir compte de ce fait que les muscles du corps n'expriment aucune tension (!) et que le bras retombant n'exclut pas moins l'idée d'un effort. Si donc c'est un guerrier, c'est un blessé, non un combattant», während anderseits Waldstein[3] bei der Aufzählung und Widerlegung der übrigen Meinungen sich, wie wenn er meine Ansicht hätte verteidigen wollen, die er vielleicht garnicht kannte, in folgender Weise äuserte: «The action is so clearly that of combined defence and attack from below upwards towards an adversary who fights from above, that it would not require the corroboration of the ancient monuments which I can adduce to show this. The crouching youth held an upraised shield on his left arm, while the sword or spear, was evidently held in his downstretched right arm...... u.s.w.

27-28. Diomedes und Odysseus (Taf. XIII 1-2)[4]. Pausanias sagt nicht, was die andern sehenswürdigen Statuen (ἄλλα θέας ἄξια), die

[1] Zu bemerken ist, dass der obere Teil des Kopfes und die rechte Hand aus besonderen Stücken Marmor gearbeitet sind.

[2] S. meine Aufsätze in Ἄστυ 28. und 31. Jan., 8. Febr. und 4. April 1901.

[1] G. Nikolaïdis in Ἄστυ 24. Febr. 1901.

[2] Chron. des Arts 1901 a. a. O.

[3] The Monthly Review, May 1901, p. 123.

[4] Vgl. Ἐφημ. Ἀρχ. a. a. O. Beil. E 4-5 (S. 158, 18-19).

er im Theater von Argos bei der Gruppe des Perilaos und Othryadas bemerkte, darstellten. Wenn wir aber nach dem Vorwurf dieser letzteren urteilen dürfen, so werden wohl auch jene auf berühmte Taten argivischer Heroen und Männer Bezug gehabt haben.

Eine solche Heldentat des argivischen Heroen Diomedes, bei der er Odysseus, den verschlagensten aller Griechen, übertrumpfte, nämlich den Raub des Palladion, behandeln m. E. zwei weitere Figuren aus den Funden von Antikythera, die zu gleicher Zeit geborgen wurden, dieselbe Grösse haben und einstmals einander gegenüberstehend eine Gruppe bildeten, wie sie uns aus zahlreichen andern antiken Denkmälern bekannt ist[1], u. a. aus der Darstellung auf dem kleinen lykischen Sarkophage im Athener Nationalmuseum (n° 2514)[2], der beistehende Abb. 57 entnommen ist.


Abb. 58.

Wie der letzte Herausgeber dieses Sarkophages C. Robert richtig bemerkte, stammt die auf ihm dargestellte Szene des Palladionraubes aus der bekannten Variante des Mythus in der kleinen Ilias», die Konon[3] mit diesen Worten erzählt: «Στέλλονται οὖν ἐπὶ τῇ κλοπῇ τοῦ Παλλαδίου Διομήδης καὶ Ὀδυσσεύς, καὶ ἀναβαίνει ἐπὶ τὸ τεῖχος Διομήδης, ἐπιβὰς τῶν ὤμων Ὀδυσσέως, ὁ δὲ οὐκ ἀνελκύσας Ὀδυσσέα, καίτοι τὰς χεῖρας ὀρέγοντα, ᾔει τὴν ἐπὶ τὸ Παλλάδιον, καὶ ἀφελόμενος αὐτὸ πρὸς Ὀδυσσέα ἔχων ὑπέστρεφε. Καὶ διὰ τοῦ πεδίου κατιόντων πυνθανομένῳ ἕκαστα τῷ Ὀδυσσεῖ Διομήδης, τὸ δόλιον τἀνδρὸς εἰδώς, οὐχ ὅπερ ἔφησεν Ἕλενος Παλλάδιον λαβεῖν αὐτόν, ἀλλ᾽ ἀντ᾽ ἐκείνου ἕτερον, ἀποκρίνεται. Κινηθέντος δὲ τοῦ Παλλαδίου κατά τινα δαίμονα, γνοὺς Ὀδυσσεὺς αὐτὸ ἐκεῖνο εἶναι καὶ κατόπιν γεγονὼς σπᾶται τὸ ξίφος, ἐκεῖνον μὲν ἀνελεῖν βουληθείς, αὐτὸς δ᾽ Ἀχαιοῖς τὸ Παλλάδιον κομίζειν. Καὶ αὐτοῦ μέλλοντος πληγὴν ἐμβαλεῖν, ὁρᾷ Διομήδης τὴν αὐγὴν τοῦ ξίφους (ἦν γὰρ σελήνη), Ὀδυσσεὺς δ᾽ ἀναιρεῖν μὲν ἀπέσχετο ἀντισπασαμένου κἀκείνου ξίφος, *δειλίαν* (γρ. Διομήδης;)[1] δ᾽ ὀνειδίσας πλατεῖ τῷ ξίφει οὐκ ἐθέλοντα προϊέναι τύπτων τὰ νῶτα ἤλαυνεν, ἐξ οὗ ἡ παροιμία «ἡ Διομήδειος ἀνάγκη» ἐπὶ παντὸς ἀκουσίου λεγομένη»[2].

Die beiden bei Antikythera gefundenen Figuren gehen wohl auf den Augenblick, wo beide auf ihrem Wege die Schwerter gezogen haben und sich nun feindlich gegenüberstehen, auf der einen Seite Diomedes zum Angriff bereit und den listigen Odysseus unter Vorwürfen zwingend, vor ihm her zu gehen, auf der andern Odysseus sich besinnend, dass er, nachdem einmal seine List entdeckt ist, den Kampf gegen den stärkeren und mit Recht erzürnten Genossen vermeiden muss.

Der durch seine Mütze sofort kenntliche Odysseus (Taf. XIII 2)[3], aus zwei gleichgrossen Stücken Marmor gearbeitet (Höhe des Erhaltenen 1,98), ist, wie bei vielen auf den Raub des Palladion oder andere Sagen bezüglichen Denkmälern[4], lebhaft nach rechts schreitend und vorsichtig den Kopf zurückwendend dargestellt. Er ist mit der Exomis bekleidet, die dar-

[1] Braun, Zwölf Basreliefs, S. 12.—O. Jahn: Philologus I, 46.—Annali 30, 228.—Overbeck, Gall. 578 ff. Taf. 25.—Arch. Zeitung 1874, 116.—Bull. d. Inst. 1873, 240.—Bull. 1878, 42.—Roscher, Myth. Lex. s. v. Diomedes S. 1024 und Odysseus S. 665-669. —Chavannes, De Palladii raptu. Dissert. Berl.—F. Bucherer, Die Diomedes-Sage (Stuttgart 1892), S. 44-50.

[2] C. Robert, Die antiken Sarcophag-Reliefs, II S. 174 Taf. L. Eine weitere Abbild. s. Athen. Mitth. II 1877 Taf. 10-12, nach der unsere Abb. 57 angefertigt ist.

[3] Διηγήσεις 34z (Μυθογράφοι ed. Westermann S. 138 ff.).

[1] Statt dieser Korrektur, durch die das kaum entbehrliche δειλίαν weggenommen wird, möchte ich nach Analogie anderer Stellen, in denen ebenfalls nach μὲν das korrespondierende δὲ fehlt, vorschlagen: ξίφος· ⟨ὃς δειλίαν [δ᾽] ὀνειδίσας. Barth.

[2] S. Hesych. s. v. Διομήδειος ἀνάγκη.—Zenob. s. v.—Welcker, Gr. Trag. 145, 948 und Ep. Cycl. 2,242.—Eustath. 822, 23.—Ptol. Ἡφαιστ. 18 R. —Serv. Aen. 2,162.— Vgl. Bucherer a. a. O. S. 46.

[3] Vgl. Ἐφημ. Ἀρχ. a. a. O. Beilage E 2.

[4] Robert a. a. O. Taf. XIX 34, XX 39.

über geworfene Chlamys windet sich um den linken Arm; während die nicht mehr vorhandene linke Hand ursprünglich die an einem Riemen von der rechten Schulter getragene Schwertscheide fasste, hielt die an der Wurzel abgebrochene rechte das Schwert vor das Gesicht, wodurch die Figur den Ausdruck der Verteidigungsstellung erhält, die dem psychologischen Momente der Szene, wie wir sie oben beschrieben haben, entspricht.

Diomedes (Taf. XIII 1), von dem die Unterschenkel verloren sind (Höhe des Erhaltenen 1,55), schreitet lebhaft hinter Odysseus her, indem er ihn drohend anblickt und in der Rechten das erhobene Schwert hält, von dem nur der Griff erhalten ist; in der jetzt verlorenen Linken trug er den Gegenstand des Streites, das Palladion. Er ist hier nicht, wie gewöhnlich, unbekleidet dargestellt, sondern mit einer Chlamys, die sich um den linken Arm und den Oberschenkel schlingt. Die Schwertscheide trug er ebenfalls an einem von der rechten Schulter heruntergehenden Riemen.

Beide Statuen sind augenscheinlich Kopien von Bronzearbeiten aus dem IV. Jahrh. v. Chr. und weisen daher viele Stützen auf, die des Odysseus zwei zwischen dem rechten Arm und dem Rumpf und eine dritte zwischen dem rechten Unterschenkel und dem als Stütze für die ganze Figur dienenden Baumstumpf. Bei der Figur des Diomedes tragen zwei Stützen den rechten Arm; ob sich nicht solche auch zwischen den verlorenen Unterschenkeln befanden, lässt sich natürlich nicht entscheiden.

Diomedes' Triumph bei dem Raube des Palladion aus Troja war bei den Argivern ein um so beliebteres Thema, als ihre Sage ihn das Palladion nach Argos bringen liess [1], wo es mit dem Schilde des Helden von seinen Nachkommen in dem auf der Stadtburg stehenden Tempel der Athena Oxyderkes aufbewahrt wurde, dem Tempel, den Diomedes selbst der Göttin gewidmet haben soll, sei es weil sie ihm einstmals vor Ilion in der Schlacht den Nebel vor den Augen weggenommen hatte [1], oder weil er durch ihre Hilfe in der Nacht des Palladionraubes «mit scharfem Blick» das Funkeln von Odysseus' Schwerte wahrgenommen hatte und so gerettet worden war. Diesen Athenatempel auf der Burg mit dem darin befindlichen Palladion sehen wir auf Münzen von Argos dargestellt (Abb. 58) [2].



Abb. 58.

29. Diomedes? Die auf Taf. XIV unter n° 4 abgebildete Statue über Menschengrösse habe ich durch Zusammensetzung von Photographien zweier getrennt liegender Stücke aus Antikythera wiederhergestellt. Das eine Stück [3] (Höhe 1,14) bildet den oberen Teil des Körpers bis zu den Schenkeln, das andere (Höhe 0,90) umfasst die Beine von da ab bis unten. Die Höhe der ganzen Statue belief sich ursprünglich auf mehr als zwei Meter.

Auch diese Statue ist in traurigem Zustande auf uns gekommen; zudem fehlt der ganze rechte Arm, das rechte Bein bis zum Fussknöchel und der linke Arm.

Soviel wir erkennen können, ist ein kräftiger Mann dargestellt, der nach links gehend weit ausschreitet, indem er den Kopf nach rechts wendet; er trägt einen Panzer über dem Chiton und auf dem Kopfe wahrscheinlich einen Helm. Haltung und Darstellung erinnern an die des Aristonautes auf dem grossen attischen Grab-

[1] Pausan. II, 23, 5.

[1] Callim. Εἰς λουτρὰ Παλλ. 35.—Schol. 1.—Spanheim, Callim. S. 569. — Plutar. Quaestiones graec. 48 und Fluv. 18. — Hom. Il. E 127.—Pausan. II, 24, 2.

[2] Imhoof-B. and Gardner a. a. O. S. 39-40, Taf. K, XLII.

[3] Ἐφημ. Ἀρχ. a. a. O. Beil. Z 1 (S. 159, 20). Der untere Teil ist weder abgebildet, noch auch erwähnt.

relief im Ath. Nationalmuseum [1], gleichen aber noch mehr dem sicher von einer hervorragenden Statue entnommenen Bilde des Argivers Diomedes auf einem die Entdeckung des Achilles auf Skyros wiedergebenden Sarkophage (Abb. 59) [2].



Abb. 59. Abb. 60.

Vielleicht haben wir hier eine weitere Statue des Diomedes und zwar jene, die nach Pausanias (II 20, 5) auf dem Markte von Argos stand, in der Nähe der Sieben, die mit Polyneikes gegen Theben zogen, und unter den Epigonen, zu denen eben auch Diomedes gehörte.

Wenn dem so ist, so könnten aller Wahrscheinlichkeit nach einige der folgenden in kriegerischer Haltung abgebildeten heroischen Figuren Gefährten des Diomedes darstellen.

30. Bogenschütze (Taf. XIV 3) [3]. Statue von natürlicher Grösse, an der Hände und Füsse fehlen (Höhe des Erhaltenen 1,54). Ein als Bogenschütze dargestellter unbekleideter Mann, der auf den Füssen eine Wendung machend gerade den Pfeil abschiesst oder abgeschossen hat und seinen Flug mit den Augen verfolgt. Eine Apollonstatuette im Berliner Museum (Abb. 60) [4] und einige Apollon- und Erostypen auf Gemmen und Münzen (Abb. 61-62) geben eine ganz gleiche Stellung wieder [1].

Zu diesem Bogenschützen gehörte vielleicht die auf derselben Taf. XIV unter n° 6 abgebildete Statuenstütze in Form eines Köchers.

31. Behelmter Mann (Tafel XIV 2) [2]. Statue eines bärtigen, mit einem Helme bedeckten Mannes in natürlicher Grösse, zum Teil nur an der linken Körperseite bis zum linken Oberschenkel erhalten, auf dem, wie auch auf der linken Schulter, Stücke der Chlamys aufsitzen. Höhe des Erhaltenen 1,43. Der Kopf mit dem Halse und einem Teile der Brust sind besonders gearbeitet und in den Rumpf eingesetzt. Auch der obere Teil des Helmes ist aus einem besonderen Stücke Marmor.

Die Haltung der Figur war ruhig und nicht, wie man von anderer Seite geäussert hat, ähnlich der des Menelaos in der unter dem Namen Pasquino bekannten Gruppe. Den rechten Fuss hatte sie, wie es scheint, auf eine kleine Erhö-







Abb. 61. Abb. 62.

hung gesetzt und wendete den Kopf ruhig nach links. Im allgemeinen erinnert die Stellung sehr an die zwei ausruhenden behelmten Männer auf dem berühmten mediceischen Marmorkrater im Florentiner Museum [3]. Die bisher noch nicht er-

[1] Arndt-Amelung, Photographische Einzelaufnahmen, n° 695. —Reinach, Statnaire, II 184, 1.

[2] Robert, Ant. Sarkophag-Reliefs, II Taf. XX 39 (=Visconti Museo Pio-Clem., V 1796, Taf. 17, dem unsere Abb. entnommen ist; besser bei Robert).—Millin, Gall. mythol., 1811 Taf. 15.—Overbeck, Bildw. z. Theb. und Tr. Heldenkr., Taf. XIV n. 6.

[3] Vgl. Ἐφημ. Ἀρχ. a. a. O. Beil. A 4, S. 156, 2.

[4] Overbeck, Kunstmyth., Apollon S. 219, Abb. 14.— S. Reinach, Statuaire, II 99, 8. Vgl. auch Clarac Taf. 495, 964 und 645, 1467.

[1] Imhoof-Blumer, Griech. Münzen, 244 (748) n° 741, Taf. XIII 3.—Babelon, Invent. de la coll. Waddington, Taf. XVIII 12 (= Abb. 61).—Streber, Num. nonn. graeca, Taf. IV 11 (=Abb. 62), Münzen von Synaos in Phrygien. – Furtwängler, Beschr. der geschn. Steine, n° 929 und 7190.

[2] Vgl. Ἐφημ. Ἀρχ. a. a. O. Beil. Z 2, S. 158, 13.

[3] Piranesi, Raccolta di vasi, Taf. 54. —Millin, Galler. myth. Taf. 155, 572.—Creuzer-Guigniaut Taf. 227 n° 768.— Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse, n° 2113.

klärte Darstellung auf diesem Krater geht meiner Meinung nach auf die Klage des Danaos gegen seine Tochter Hypermestra vor dem uralten Gerichtshof (Κριτήριον)[1] in Argos; Hypermestra liegt zu Füssen ihrer Retterin Artemis-Peitho, während die Hauptgegner Danaos und Aegyptos den Fuss auf Altäre oder Steine gesetzt haben, die den beim Areopag in Athen bekannten Steinen Ὕβρεως und Ἀναιδείας entsprechen, «ἐφ' ὧν ἑστᾶσιν ὅσοι δίκας ὑπέχουσιν καὶ οἱ διώκοντες[2]». Für Hypermestra spricht Lynkeus neben seinem Vater Aegyptos stehend, dessen Schmerz über den Verlust der übrigen 49 Söhne die hinter ihm stehende tieftrauernde Figur eines seiner Begleiter ausdrückt. Merkwürdig ist es, dass die drei argivischen Begleiter des Danaos, die wir hinter ihm erblicken, drei von den bekanntesten Typen der argivischen Bildhauerschule wiedergeben, der erste den Diomedes, wie oben in Abb. 29, der zweite die Amazone des Polyklet (nicht des Phidias) und der dritte den Herakles des Lysippos. Ich vermute daher, dass die Statue aus Antikythera vielleicht Aegyptos oder Danaos darstellt und zu einer ähnlichen Gruppe gehörte, wie die auf dem Krater abgebildete.

32. Unbekleideter, weit ausschreitender Mann (Taf. XIV 1)[3]. Statue von natürlicher Grösse, einen nackten, lebhaft schreitenden Mann darstellend. Die Unterarme und Unterschenkel fehlen (Höhe des Erhaltenen 1,35). Augenscheinlich ein Heros in lebendiger Handlung.

33. Männliche Figur, mit dem Bogen schiessend (Taf. XIII 4-4[a])[4]. Statue eines unbekleideten Mannes, in einer Stellung, die auf einen Bogenschuss in die Höhe schliessen lässt. Sie ist etwas unter Menschengrösse (Höhe des Erhaltenen 1,24). Es fehlen beide Hände und Füsse mit einem Teile der Unterschenkel. Der rechte Fuss ruhte auf einer Erhöhung. Vielleicht war es ein Herakles im Kampfe gegen die stymphalischen Vögel[1]. Die nicht herakleisch, sondern zarter scheinende Bildung des Körpers ist vielleicht dem zerstörenden Einflusse des Meerwassers zuzuschreiben, den die Statue in allen Teilen erlitten hat. Man könnte übrigens auch an einen die Lyra spielenden Mann denken, der sein Instrument sehr hoch hält, wie einige Apollonstatuen[2]. Solange man aber die Altertümer aus Antikythera nicht gründlich studieren kann, indem man sie in der dazu nötigen Weise aufstellt, lässt sich ein entscheidendes Urteil darüber nicht fällen.

34. Schreitender Mann (Taf. XIII 3). Statue eines jungen, unbärtigen, unbekleideten Mannes, der den Körper vorbeugt, wie wenn er etwas mit Kraft vor sich her stiesse. Man kann nicht etwa an einen Faust- oder Ringkämpfer denken, der die Hände vorhält, weil am linken Unterarm Überbleibsel eines Himation zu erkennen sind. Der obere Teil des Kopfes war besonders gearbeitet und ist jetzt verloren. Ebenso fehlt die rechte Hand, der ganze linke Unterarm und beide Unterschenkel von den Knien ab (Höhe des Erhaltenen 1,25). Unter dem rechten Arm befinden sich zwei Stützen.



Abb. 63

Die bei dieser Statue bemerkbare Handlung und Bewegung nach vorn brachte mich, da zugleich auch ein grosses Stück von einer Wagendeichsel (Taf. XIII 5) aufgefunden wurde, auf die Vermutung, dass wir in ihr einen der berühmten Brüder Kleobis und Biton aus Argos vor uns haben, die sich statt der Ochsen vor den Wagen ihrer Mutter, der Priesterin der Hera, spannten und sie zum Heraeon zogen

[1] Pausan. II 19, 6. 20, 7. 21, 1 und 25, 4.
[2] Pausan. I 28, 5.
[3] Vgl. Ἐφημ. Ἀρχ. a. a. O. Beil. Z 3, S. 158, 15.
[4] Das. Beil. Γ 3, S. 157, 8.

[1] Vgl. Herakles als Bogenschützen in Souv. de la Galerie Pourtalès Taf. 45 nº 626—S. Reinach, Stat., II S. 206, 8; s. auch S. 428, 5.
[2] Vgl. Clarac-Reinach 243, 918 und 251, 948 A. — Reinach, Stat., II 92, 5-6 und 99, 2-3, u. s. w.

(vgl. die hier gegebene Abb. 63 von einer argivischen Münze). Aber das vorliegende Material ist zu ungenügend, um ein Gewissheit darüber zu erlangen, ob es von dieser berühmten Gruppe stammt.

35. Flaumbärtiger jüngling (Taf. XV 1)[1]. Statue eines jungen Mannes in natürlicher Grösse (1,85), dem der erste Flaum an den Wangen sprosst; er ist unbekleidet bis auf die Chlamys, die über die linke Schulter und den etwas vorgestreckten linken Arm geworfen ist. Er steht auf dem linken Fusse; der etwas nach links geneigte Kopf[2], der bei der Bergung abbrach, ist allein von der ganzen Statue zum grössten Teile ziemlich gut erhalten, weil er sich in den Sand oder Schlamm des Meeres eingebohrt hatte. Der nach unten geführte rechte Arm fehlt von der Hälfte des Oberarmes ab, ebenso der rechte Fuss von der Mitte des Unterschenkels und die linke Hand. Um den linken Arm schlingt sich, wie gesagt, die Chlamys und fällt an der Stütze der Statue herunter.


Abb. 64.

Der jugendliche und unschuldige Ausdruck des Kopfes erinnert an einen Hippolytos, die ganze Haltung gleicht einigen Hermesstatuen (Abb. 64)[3] vom Typus des Hermes aus Aegion im Ath. Nationalmuseum[4].

Die Arbeit scheint auf das II. Jahrh. v. Chr. zu weisen.

36. Ausruhender Hermes? (Taf. XV 2-2[a])[5]. Statue von natürlicher Grösse (1,83); dargestellt ist ein unbekleideter junger Mann, der in aufrechter Haltung auf dem linken Fusse steht und den rechten nach hinten führt, indem er sich mit dem rechten Unterarm auf eine vierkantige Herme stützt, die in eine ebensolche Basis eingelassen ist. Den Blick hatte die Figur, wie es scheint, auf einen Gegenstand gerichtet, den sie in der rechten Hand hielt.

Die allgemeinen Umrisse bei dieser Statue sind gewahrt, nur fehlen die beiden Hände. Der auf der Tafel nicht mit abgebildete linke Unterarm ist in zwei Stücken erhalten, die genau auf die Bruchstellen passen, da sie erst bei der Bergung abgebrochen sind. Die Oberfläche ist stark beschädigt; nur der rechte Fuss ist in gutem Zustand, da er vom Schlamm des Meeresbodens bedeckt geblieben war.

Eine erhaltene Statue von ganz gleichem Typus wüsste ich nicht anzuführen. Im allgemeinen ist die Aufstützung des rechten Ellbogens anstatt des linken eine selten vorkommende Erscheinung. Die Statuen von Faunen mit dem bekannten ähnlichen Typus weisen andere wichtige Verschiedenheiten auf. Der hier besprochenen Statue kommt am nächsten der Hermes bei Clarac Taf. 662, n° 1536. Dass es aber eine berühmte Hermesstatue von demselben Typus wie die bei Antikythera gefundene gab, zeigen die Münzen von Markianopolis in Unter-Moesien. Wie B. Pick richtig bemerkt hat[1], muss der Typus auf diesen Münzen die Kopie einer Marmorstatue sein. Es wäre gar nicht unwahrscheinlich, dass das Original aus der argivischen Schule stammt, ja mit der einzigen Hermesstatue identisch ist, die Pausanias in Argos erwähnt und zwar (II 19, 7) bei der Beschreibung des Tempels des Apollon Lykios: «τοῦ ναοῦ δὲ ἔστιν ἐντὸς Ἑρμῆς ἐς λύρας ποίησιν χελώνην ἠρκώς». Allerdings zeigt die Kopie auf den Münzen von Markianopolis in der rechten Hand ein Kerykeion und nicht, wie man erwar-

[1] Vgl. Ἐφημ. Ἀρχαιολ. a. a. O. Beil. E 1-2, S. 158, 16.

[2] S. diesen in Ἐφημερ. Ἀρχαιολ. a. a. O. Taf. E 1 und in Παναθήναια I S. 371.

[3] Clarac Taf. 316, 1542 (Reinach S. 160).

[4] N° 241: Ath. Mitth. 1878 Taf. 5. Vgl. auch den in Berlin befindlichen in Melos gefundenen Hermes des Pariers Antiphanes (—Reinach, Stat., II 149, 6).

[5] Vgl. Ἐφημ. Ἀρχ. a. a. O. Beil. A 3, S. 157, 4.

[1] Die ant. Münzen Nord-Griechenlands, I S. 193, Taf. XVI 22.

ten sollte, eine Schildkröte, aber bekanntermassen vertauschten die Stempelschneider häufig die Symbole in den Händen der Götter, um sie auf den kleinen Münzen deutlicher erscheinen zu lassen. Ein gleicher Typus auf einer argivischen Münze, d. h. der ebenfalls das seltene Motiv der Aufstützung des rechten Armes auf eine Stele [1] zeigt u. s. w., weist in der linken Hand des Hermes das Kerykeion auf, während die rechte einen nicht deutlich erkennbaren Gegenstand hält, vielleicht eine Schildkröte; wir müssen in diesem Falle annehmen, dass Hermes sie eben von der Erde aufgehoben hat und nun betrachtet, um sich klar zu werden, wie er sie zu einer Lyra verwenden könnte.

37. Appolon? (Taf. XV 3)[2]. Ein aufrecht stehender nackter Mann; es fehlen beide Arme, von denen der rechte eingesetzt war, der rechte Unterschenkel mit dem Knie und das linke Bein von der Hälfte des Oberschenkels an. Für sich gearbeitet war auch der obere Teil des nach rechts gewendeten Kopfes. Die Anordnung des Haares ist genau dieselbe wie bei verschiedenen Apollonstatuen [3]. Höhe der Erhaltenen 1,42.

38. Hermes? (Taf. XV, 4-4[a]) [4]. Statue von natürlicher Grösse (1,90). Die Figur steht auf dem rechten Fusse und lehnt sich an einen als Stütze dienenden Baumstumpf. Der nach rechts gewandte und etwas geneigte Kopf und die linke Schulter mit einem Teile der Brust sind aus einem besonderen Stücke Marmor gearbeitet. Der jetzt verlorene linke Arm war ebenfalls eingesetzt. Auch der rechte Arm fehlt, doch hat sich die hinten auf der Hüfte ruhende rechte Hand erhalten. Die ganze Oberfläche ist furchtbar entstellt. Auf der Brust haften noch Stücke von den Lehnen des bronzenen Ruhebettes (s. n° 22).

[1] Imhoof-Bl. a. Gardner, Comm. on Paus. S. 37, Taf. K, XXXIII.
[2] Vgl. Ἐφημ. Ἀρχ. Beil. Δ 2, S. 157, 5-6.
[3] Overbeck, Kunstmyth., Apollon (Atlas).
[4] Vgl. Ἐφημ. Ἀρχ. Beil. Z 4, S. 158, 14.

Der Typus ist aus Statuen des Gottes Hermes bekannt [1] (es ist derselbe, der zuweilen mit Narziss oder Antinoos identifiziert wird); zum Vergleich diene beistehende Abb. 65 nach einer Statue im Museum von Neapel [2].

Abb. 65.

39. Apollon mit dem Dreifuss (Taf. XVI 1) [3]. Von der Statue ist nur die Rückseite zum Teil erhalten, die Vorderseite dagegen vom Meerwasser gänzlich zerfressen. Dargestellt ist nicht, wie der Generalephor Kawwadias meinte, Aphrodite aus dem Bade steigend und sich auf eine Hydria stützend, sondern ein Apollon mit wallendem Haare, der sich mit dem linken Ellbogen auf einen Dreifuss mit eiförmigem Aufsatze stützt [4]. Dieser Apollontypus ist sehr gewöhnlich. Höhe des Erhaltenen 1.69.

40. Aphrodite (Taf. XVI 2)[5]. Torso einer Aphrodite, wie bereits einer der Ephoren erkannt hat, von dem Typus der knidischen [6]. Höhe des Erhaltenen 1,10. Nur die Rückseite ist nicht ganz zerstört. Zu dieser Statue gehört vielleicht die auf Taf. XVI unter n° 3 abgebildete marmorne Hydria oder noch wahrscheinlicher die unter n° 4 wiedergegebene, auf der noch ein beträchtliches Stück des Chitons der badenden Göttin erhalten ist. Sonst könnte man auch wohl vermuten, dass der Torso einer der drei unbekleideten Chariten angehört, die oft in einer Gruppe vereint auf den argivischen Münzen erscheinen [7].

41. Sitzender Gott (Taf. XVII 3) [8]. Statue in natürlicher Grösse (Höhe des Erhaltenen 1,55), mit gänzlich zerstörter Oberfläche; sie

[1] Clarac Taf. 655, 1523 und 665, 1514.
[2] Reinach, Statuaire, II 101, 5.
[3] Vgl. Ἐφημ. Ἀρχ. Beil. Δ 1, S. 158. 11.
[4] Vgl. Clarac Taf. 346, 925.
[5] Vgl. Ἐφημ. Ἀρχ. Γ 1-2, S. 158, 10-10a.
[6] Clarac Taf. 618, 1577.
[7] Imhoof-Gardner, Num. Comm. on Paus. S. 34, Taf. I, XI.
[8] Vgl. Ἐφημ. Ἀρχ. Beil. A 5, S. 157, 3.

stellt einen am Oberkörper unbekleideten Gott dar, etwa Zeus, Poseidon oder Asklepios, der auf einem Throne oder Felsen sitzt. Die linke Hand war erhoben, wie wenn sie ein Szepter gehalten hätte, die rechte ruht auf dem rechten Oberschenkel, auf dem noch Spuren des Gewandes zu erkennen sind. Der untere Teil der Beine ist verloren. Nach der Art und Weise, wie die Rückseite des Sitzes gearbeitet ist, muss man annehmen, dass die Statue an einer Wand stand.

42. Sitzstatue ohne Kopf (Taf. XVII 1) [1] von natürlicher Grösse (1,40). Ausser dem Kopfe fehlen beide Unterschenkel und der linke Arm. Die rechte Hand liegt in der linken Achselhöhle und hielt, wie es scheint, einen jetzt verlorenen Gegenstand, vielleicht ein Werkzeug, das auf den linken Oberschenkel gestützt war. Man könnte an einen Hammer denken, durch den die Statue als die eines Hephaestos oder eines Bildhauers bezeichnet werden würde. Ich weise darauf hin, dass Pausanias bei der Erwähnung des berühmtesten Asklepieion in Argos (II 23, 4) sagt: «ἄγαλμα ἐφ' ἡμῶν ἔχει καθήμενον Ἀσκληπιὸν λίθου λευκοῦ, καὶ παρ' αὐτὸν ἕστηκεν Ὑγίεια· κάθηνται δὲ καὶ οἱ ποιήσαντες τὰ ἀγάλματα Ξενόφιλος καὶ Στράτων». Es könnte also die vorliegende Statue einen dieser Künstler darstellen, während sich auf den andern der unter n° 44 zu beschreibende untere Teil einer ähnlichen Sitzstatue beziehen könnte, der zugleich mit dem hier besprochenen Stücke geborgen worden ist. Unmöglich ist es ferner nicht, dass die von Pausanias erwähnte Asklepiosstatue mit der vorhergehenden oder der nachfolgenden Nummer identisch ist.

43. Obere Hälfte einer Sitzstatue (Taf. XVII 2), die vielleicht einen Asklepios oder Poseidon darstellte. Der jetzt verlorene, für sich gearbeitete rechte Arm war erhoben und hielt wohl ein Szepter oder einen Dreizack; der Kopf ist nach links gewandt. Der aus einem besondern Block gearbeitete untere Teil der Statue ist nicht geborgen worden. Höhe des Erhaltenen 0,84.

44. Untere Hälfte einer bekleideten Sitzstatue (Taf. XVII 6), nicht zu der vorhergehenden Nummer gehörig. Höhe 0,44. Die Gewandfalten sind sehr schön gearbeitet. Es ist wahrscheinlich ein Originalwerk aus dem III. Jahrh. v. Chr.

45. Untere Hälfte einer Gewandstatue (Taf. XVII 5), mit einem Teil der Plinthe. Der besonders gearbeitete obere Teil findet sich nicht unter den bis jetzt vom Meeresboden heraufgebrachten Stücken. Höhe des Erhaltenen 0,70.

46. Untere Hälfte einer Sitzstatue (Taf. XVII 4). Dargestellt war ein unbekleideter, auf einem hohen Sessel oder Block sitzender Mann. Höhe des Erhaltenen 0,95. Die Erhaltung ist elend. Die Füsse fehlen. Zu vergleichen sind die nackten Sitzstatuen bei Clarac Taf. 481 n° 959.—704 ^{C}, n° 1683 ^{F}.—704^{D}, 1683 ^{E}.—726^{B}, 1736 ^{D}.—727, 1747^{B}, sowie die Grabreliefs im Athen. Nationalmuseum unter n° 869 und 871.

47-58. Ganz zerstörte Reste der Körper von zwölf verschiedenen Statuen (Taf. XVII 1-12) in meistens natürlicher Grösse, deren Stellungen sich mehr ahnen als erkennen lassen.

47. = Taf. XVIII 1. Männliche Figur, die mit der Linken einen Schild vorzuhalten und in der Rechten einen Speer zu führen scheint. Höhe 1,35.

48. = Taf. XVIII 2. Torso einer weiblichen(?) Figur, wahrscheinlich mit gekreuzten Beinen. Höhe 1,22.

49. = Taf. XVIII 3. Männlicher Torso; der Kopf war nach unten geneigt. Höhe 1,30.

50. = Taf. XVIII 4. Torso eines Mannes. Die Stellung lässt auf einen Kämpfer schliessen, der mit der Rechten eine Angriffswaffe führte, während die Linke einen Schild hielt. Höhe 1,30.

51. = Taf. XVIII 5. Männlicher Torso. Höhe 0,95.

[1] Ebd. S. 158, 15, ohne Abbildung.

52. = Taf. XVIII 6. Männlicher Torso. Höhe 0,88.

53. = Taf. XVIII 7. Elende Reste einer lebhaft bewegten (tanzenden?) Figur; daneben Stütze in Form eines Baumstumpfes. Vgl. Reinach, Statuaire, II 398, 1. Höhe 1,80.

54. = Taf. XVIII 8. Torso einer weiblichen Figur, vielleicht einer Aphrodite; unterhalb des Gesässes ist Gewand zu bemerken. Auf der Tafel ist die Rückseite abgebildet. Höhe 0,73.

55. = Taf. XVIII 9. Männlicher Torso. Der linke Arm ist erhoben, wie wenn er sich auf einen Speer oder ein Szepter stützte. Die Abbildung zeigt die Rückseite. Höhe 0,75.

56. = Taf. XVIII 10. Männlicher Torso. Der rechte Arm war erhoben, der linke fällt am Körper herunter. Höhe 0,95.

57. — Taf. XVIII 11. Torso. Höhe 0,67.

58. = Taf. XVIII 12. Torso einer Statue in natürlicher Grösse, mit dem Kopf; die Arme sind fast bis zum Ellbogen erhalten, die Füsse bis zu den Knien. Dargestellt ist ein unbekleideter Mann, der den Kopf nach links neigt. Vgl. Clarac Taf. 494^{B} n° 966^{a} (Apollon mit Hyakinthos) — Reinach Stat. II S. 94, 2 (Apollon); 597, 3.

59-91. Dreiunddreissig Arme, Unterarme, Hände, Ober- und Unterschenkel und Füsse (Taf. XVI 5-6 und XIX 1-31) von verschiedenen Statuen, meistens in natürlicher Grösse. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass sich manche davon bei genauer Untersuchung an die oben beschriebenen Torsi anfügen und dadurch einige Statuen ergänzen lassen.

Die Erhaltung der abgebildeten Stücke ist meistens sehr mangelhaft. Eine Ausnahme machen wenige, darunter aber die zwei auf Taf. XVI unter n° 5-6 abgebildeten, die so vortrefflich erhalten sind, dass man meinen sollte, sie seien kaum aus der Hand des Bildhauers hervorgegangen; das erste Stück (n° 59) ist ein weiblicher Fuss mit Sandale, das zweite (n° 60) eine rechte Hand, die ehemals ein Szepter oder Ähnliches hielt. Die dünnen Verbindungsstützen zwischen den einzelnen Fingern sind unversehrt erhalten.

Die übrigen Stücke sind folgende:

61. Taf. XIX 1: Besonders gearbeiteter Arm, der an der Statue, zu der er gehörte, eingesetzt war. — 62. Taf. n° 2: Arm ohne Hand. — 63-65. Taf. n° 3-5: Im Ellbogengelenk gebogene Arme ohne Hände. —66. Taf. n° 6: Oberarm mit Schulter.—67. Taf. n° 7: Im Ellbogengelenk gebogener Arm.—68. Taf. n° 8: Arm und Hand, an der Reste der Finger erhalten sind. —69. Taf. n° 9: Hand mit einem Teile des Unterarms, die eine Gewandfalte hält. — 70. Taf. n° 10: Rechte Hand.—71. Taf. n° 11: Bruchstück einer Hand.—72. Taf. n° 12: Unterarm mit Ellbogen.—73. Taf. n° 13: Hand mit einem Stück des Unterarms, ohne Finger.—74. Taf. n° 14: Linke Hand, die eine Gewandfalte fasst. —75. Taf. n° 15: Arm.—76. Taf. n° 16: Unterarm mit Hand, an der die Finger fehlen.—77. Taf. n° 17: Unterschenkel.—78. Taf. n° 18: Teil eines Oberschenkels mit dem Knie.—79. Taf. n° 19: Desgleichen.—80. Taf. n° 20: Unterschenkel.—81. Taf. n° 21: Unterschenkel mit dem Fuss.—82. Taf. n° 22: Unterschenkel mit einem Stück des Fusses. —83. Taf. n° 23: Stück eines Unterschenkels mit einer Verbindungsstütze.—84. Taf. n° 24: Stück eines Unterschenkels mit Resten des Fusses.—85. Taf. n° 25: Unterschenkel mit einem Stück des Fusses. — 86. Taf. n° 26: Unterschenkel.—87. Taf. n° 27; Für sich gearbeiteter Vorderteil eines Fusses mit Sandale.—88. Taf. n° 28: Rechter Fuss mit einem Teile der Plinthe, von oben gesehen. — 89. Taf. n° 29: Nackter linker Fuss bis über den Knöchel.—90. Taf. n° 30: Zehen eines linken Fusses mit einem Teile der Plinthe.—91. Taf. n° 31: Gekrümmter rechter Fuss eines Kindes(?), auf der Plinthe (s. S. 3 n° 6).

Ausser diesen Extremitäten giebt es eine grosse Anzahl marmorner Bruchstücke von Gewändern und Stützen sowie Plinthen, von de-

nen einige (Taf. XIV n° 5) in eigentümliche, bekkenförmige Basen eingesetzt sind, auf die ich weiter unten zurückkomme. Mit Hilfe all dieser Überbleibsel könnte vielleicht ein tüchtiger Künstler, von einem Archäologen unterstützt, manche Statue wesentlich ergänzen; so würde unser Museum anstatt der jetzigen Trümmer eine höchst bemerkenswerte und wissenschaftlich wertvolle Sammlung von Statuen gewinnen.

92-95. Vier Pferde[1], im Schritt gehend, sämtlich in natürlicher Grösse (Taf. XX 1-4).

92. Taf. XX 2: Pferdeleib mit besonders gearbeitetem Kopf, vom Wasser stark zerfressen. Von den vier Füssen und der Stütze (Säule) unter dem Bauche sind nur die Ansätze noch vorhanden. - 93. Taf. XX 1: Pferdeleib mit besonders gearbeitetem Kopf, auf dem Rücken und am Halse gut erhalten. Um den untersten Teil des Halses läuft ein breiter Streifen, der Reliefdarstellungen trägt, vorn auf der Brust einen Adler mit ausgebreiteten Flügeln auf einem Donnerkeil und zu beiden Seiten davon der Reihe nach einen korinthischen Helm mit Busch, einen eirunden (gallischen?) Schild und ein (Amazonen-?) Beil. Möglicherweise gehört aber der auf der Tafel mit dem Rumpf zusammengesetzte Kopf zu einem der beiden folgenden Pferdeleiber; seine Erhaltung ist besonders an der rechten Seite gut (Abb. 66). Auf der Schnittfläche des Leibes, an der nicht sichtbaren Stelle, wo der Kopf aufgesetzt war, neben dem Zapfenloch, findet sich bei diesem Pferde, und zwar nur bei diesem, ein grosser Buchstabe oder Monogramm ♁. — 94. Taf. XX 3: Pferdeleib von fast gleicher Erhaltung. Der Streifen um den Hals ist hier geschuppt und trägt nur vorn auf der Brust als Reliefschmuck ein Medusenhaupt. — 95. Der Leib des vierten Pferdes ist bei den Bergungsarbeiten verloren gegangen, wie S. 7 erzählt wurde, da er sich losriss und in der Tiefe versank.

[1] Vgl. Ἐφημ. Ἀρχ. Beil. B 3, S. 159, 21—B 4, S. 159, 24—Δ 3, S. 159, 23—Δ 4, S. 159, 22.

Wir haben aber dafür eine Plinthe mit den beiden Hinterfüssen eines Pferdes und der ganzen Stütze, auf der der Leib ruhte (Taf. XX 4). Diese Stütze trägt gewundene Kanelüren und ist ausserdem mit klassischen Akanthusblättern und Ranken geziert; sie sowohl wie ein Schweif und verschiedene Füsse von diesen



Abb. 66.

Pferden, deren Abbildungen auf der Tafel gegeben werden, sind gut erhalten. Zu welchem Pferde die Plinthe gehörte, ist nicht zu entscheiden.

Die Pferde stammen augenscheinlich aus der römischen Epoche und sind gute Kopien von Bronzewerken aus guter Zeit, vielleicht aus der des Lysippos. Die Darstellung entspricht genau der bei den vier berühmten antiken Bronzepferden auf der St. Markus-Kirche in Venedig[1], deren Ursprung unbekannt ist. Beachtenswert

[1] Zanetti, Statue di S. Marco, I Taf. 43-46.

sind die Reliefverzierungen um die Hälse. Der Adler auf dem Donnerkeil und der Helm erscheinen in derselben Form unter den Münztypen von Argos [1]; desgleichen findet sich der Buchstabe ⩓ — der entweder zur Unterscheidung desjenigen Kopfes, der auf einen bestimmten Leib gehörte, oder zur Bezeichnung der Werkstätte oder der Stadt des Ursprungs diente — in dieser Form, d. h. mit dem senkrechten Strich auf der Spitze, *nur in Argos*, wo er diese Form als symbolisches Zeichen der Stadt erhielt, indem die Argiver von den ältesten Zeiten her gewohnt waren, oberhalb des als Typus der Rückseite ihrer Münzen dienenden Α zu beiden Seiten der Spitze je ein kleines vertieftes Viereck zu setzen, und allmählich der zwischen diesen beiden Vierecken stehengebliebene erhabene strichförmige Teil als zu dem Α, dem Anfangsbuchstaben des Stadtnamens, gehörig betrachtet wurde (Abb. 67) [2].



Abb. 67.

Man hat schon darauf aufmerksam gemacht [3], dass die den Pferden aus Antikythera ganz ähnlichen Pferde von St. Markus «einst einen römischen Triumphbogen gekrönt haben». Es ist sehr charakteristisch, dass eine argivische Münze aus der Kaiserzeit im Ath. Münzkabinett einen solchen Triumphbogen von Argos bietet, auf dem zwei Paar Pferde stehen.

VERSCHIEDENE ANDERE GEGENSTÄNDE

Ausser den obigen Stücken wurden in Antikythera noch andere Gegenstände geborgen, Geräte, Schmucksachen, Gefässe u. s. w., die der Besatzung gehört haben werden.

96. Goldenes Ohrgehänge (Abb. 68). Es besteht aus einem schildförmigen Hauptteil und einem daran hängenden zierlichen Amor, der die Lyra spielend tanzt oder flattert; der Hauptteil trug in den jetzt leeren Nischen drei eingesezte Edelsteine und war rings mit einer Reihe Perlen umgeben. Ich habe diese Perlen selbst noch in guter Erhaltung gesehen, aber leider sind sie später durch die Säuren, in die das Ohrgehänge unvorsichtigerweise behufs Reinigung gelegt wurde, sehr beschädigt worden.

Arbeit und Stil des Ohrgehänges weisen auf den Anfang der römischen Kaiserzeit.

Abb. 68.

97. Bleisiegel (Abb. 69). Dem Stil nach gehört es ins III. Jahrh. n. Chr. und in die Reihe der piombi mercantili. Es trägt als Symbol einen nach rechts schwimmenden Delphin, sowie eine Aufschrift oberhalb und unterhalb des Delphins, von der nur der untere Teil, ΓAC, erhalten ist, offenbar das Ende des Namens des Kaufmanns (s. B. Κραύγας, Μάγας, Ἄργας oder Ἀργᾶς).

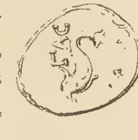


Abb. 69

98. Reibstein (τριπτὴρ) aus rotem Stein in Form und Grösse eines Menschenfingers, sehr gut erhalten (s. S. 13).

99-102. Vier Bleikegel (Ἐφημ. Ἀρχ. a. a. O. Abb. 17 S. 170). Drei davon haben eine Höhe von 0,17-0,21 und ein Gewicht von ungefähr 51-54 Kg., der vierte ist kleiner und verstümmelt und wiegt nur 9,4 Kg. Alle sind von der Spitze zur Grundfläche durchbohrt. Ihr Zweck ist unbekannt, vielleicht dienten sie als Gewichte oder auch zum automatischen Reffen der Segel.

103. Bleirohr (Ἐφ. Ἀρχ. Abb. 17 S. 170) von 0,62 Länge. Es ist zu vermuten, dass es zum Leiten oder Schöpfen von Wasser diente.

104-105. Dachziegel (Ἐφημ. Ἀρχ. Beil. Θ) von antiken Bauwerken sind in grosser Zahl gefunden worden, darunter zwei ganze. Von diesen ist der eine (nº 104) ein gewöhnlicher *καλυπτὴρ* von 0,50 Länge; der andere (nº 105), ein

[1] B. M. C. Peloponnesus Taf. XXVII 7, 8, 20. — Mionnet II 234, 39, 43 u.s.w.

[2] Siehe B. M. C. Peloponnesus Taf. XXVII 1-6 und 38.

[3] Friederichs - Wolters, Gipsabgüsse, nº 1698.

στρωτὴρ von 0,57 Breite und 0,66 Länge, hat an seinen vier Ecken je ein Loch und trägt auf seiner untern Seite einen runden, mit einer Inschrift versehenen Stempel des Fabrikanten oder des Architekten des Gebäudes, zu dem der Ziegel gehörte. Leider ist die im allgemeinen gut erhaltene Inschrift des Stempels, von dem hier eine Abb. (70) in wirklicher Grösse gegeben wird, mir unverständlich. Von ähnlichen Dachziegeln beider Art sind viele Bruchstücke im Museum vorhanden, die meisten aber von



Ab[illegible]

den Tauchern als wertlos wieder ins Meer geworfen worden, wie mir Schiffsleutnant Rediadis versichert hat.

106. Sichelförmiges marmornes Gerät (Abb. 71) von 0.50 Durchmesser. So viel ich weiss, ist kein anderes derartiges Gerät bisher zum Vorschein gekommen. Seinen Zweck kenne ich nicht, doch darf man vielleicht vermuten, dass es auf dem schwankenden Verdecke des Fahrzeuges zur Sicherung eines der Wasser- oder Weingefässe diente, wie Abb. 72 veranschaulicht. Auf einen solchen an der einen Seite offenen Untersatz liess sich das Gefäss leicht stellen und wieder wegnehmen, ohne Gefahr, mit andern zusammen zustossen oder umzukippen.

107. Eiserner Anker (Ἐφημ. Ἀρχ. Abb. 18 S. 171) von 1,55 Länge. Dieser kleine Anker kann sicher nicht zu dem Fahrzeuge gehört haben, auf dem die Altertümer weggeführt

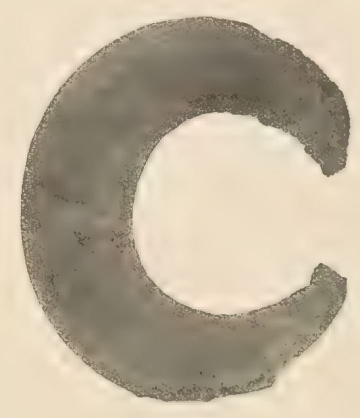


Abb. 71.

wurden; er ist auch gar nicht antik, sondern stammt, wie Form und Herstellung zeigen, von einem kleineren Segelschiff (τρεχαντήριον), das ihn an derselben Stelle verlor oder scheiterte, wo das antike Fahrzeug untergegangen war.



Abb. 72.

108. Zwei grosse Marmorkugeln von 1,60, bezw. 0,80 Umfang.

109 ff. Gefässe. Sehr zahlreich sind die vom

Meeresboden heraufgebrachten Gefässe, aber alle gemein und für den täglichen Gebrauch bestimmt. Da diese in der Ἐφημ. Ἀρχαιολογ. (a. a. O. S. 160 ff., Beil. Η′ und Θ′) von K. Kuruniotis in ausreichender Weise abgebildet und beschrieben worden sind, so wiederhole ich hier einfach die von ihm gegebene Beschreibung in der Anmerkung[1], trotz des offenbaren Bestrebens des Verfassers, sie als möglichst alt hinzustellen, um die von mir vom ersten Augenblick an bekämpfte Meinung zu unterstützen, dass der Schiffbruch schon im I. Jahrh. v. Chr. stattgefunden habe, worüber ich weiter unten sprechen werde.

[1] **1. Tongefässe.** Dazu gehören grosse Amphoren mit spitz zulaufendem Boden, Oenochoen von verschiedenen Grössen und Formen, Schüsseln und Gefässe von mannigfaltigen andern Formen. Arbeit und Formen sind vornehmlich die der hellenistischen Zeit, wie sie sich bis zum I. Jahrh. n. Chr. erhielten.

Auf den Beilagen Η und Θ werden die verschiedenen Formen der tönernen und gläsernen Gefässe abgebildet.

Beil. Η n° 1-4 geben die vier Formen der grossen Amphoren. Die kleineren, von der Form n° 1, haben eine Höhe von 0,55, die grösseren eine solche von ungefähr 0.80. Der Ton ist rot und sehr gut verarbeitet, die Wandungen besonders bei denen von Form 4 sehr stark, ungefähr 0.025. Solcher Amphoren wurden auf einem Haufen gegen zwanzig gefunden. Sie dienten wahrscheinlich zur Aufnahme verschiedener Lebensmittel für die Besatzung des Fahrzeuges; in einer fanden sich noch Olivenkerne.

Auf dem oberen Teile des Bauches einer Amphora der Form 3 ist mit einem scharfen Werkzeuge die [nebenstehend in [2], der natürlicher Grösse der Buchstaben wiedergegebene] Inschrift
H I A eingeritzt.
X K

Auf einer anderen Amphora (von der Form 1) findet sich die [ebenfalls hier wiedergegebene] lateinische Inschrift LIVI‾.

Dieselbe Beilage zeigt unter n° 5-9 verschiedene Gefässe, die gewiss als Weinbehälter dienten.

Die Formen n° 5-8 gehören zu charakteristischsten der alexandrinischen Epoche. Ähnliche Gefässe wie n° 5 sind in Fayum mit Gegenständen aus der Ptolemäerzeit gefunden worden.

Noch charakteristischer sind die Gefässe der Form 8. Sie haben gewöhnlich einen gelben Überzug und darüber in braunem Firnis verschiedene Ornamente; das Ath. Nationalmuseum besitzt eine grosse Anzahl von solchen Gefässen. Das auf der Beilage abgebildete hat nur wenige, aber deutliche Spuren des gelben Überzuges erhalten.

Diese Gefässe kommen meistens vom III. bis zum I. Jahrh. v. Chr. in Gräbern vor.

Viele Spuren des gelben Überzuges hat auch n° 5.

Die Höhe der obigen Gefässe wechselt von 0.27 bis 0.30; es sind bei fünfunddreissig solcher gefunden worden. N° 7 hat fast die doppelte Höhe.

Unter n° 10 ist das Bruchstück eines sog. *megarischen* Skyphos dargestellt. Der Firnis ist zur Hälfte schwarz, zur Hälfte rot; die Ornamente bestehen in einem Kranze von Rosetten und anthemionartigen Figuren, die schuppenförmig den untern Teil des Bauches bedecken. Auch diese Gefässe gehören in die Zeit vom III. Jahrh. v. Chr. bis zum II. Jahrh. n. Chr.

Beil. Θ n° 11-12 geben zwei Prochoi von 0,28, bezw. 0,31 Höhe, aus gelbrotem Ton, der mit dem der oben erwähnten Oenochoen fast übereinstimmt.

Beil. Θ n° 13. Gefäss aus grauem Ton mit schlechtem, fast ganz verschwundenem Firnis. Etwas unterhalb des Randes lief um den Hals ein schmaler erhabener Reifen; inwendig ist der Hals über dem Bauche durch einen durchlöcherten Deckel verschlossen. Auf dem Bauche bei dem Henkel befindet sich ein kleiner Schnabel, der auf der Abbildung leider nicht zu sehen ist.

N° 14. Alabastronartiges Gefäss aus rotem Ton; ob es einen Firnis hatte, ist nicht zu unterscheiden. Nahe am Rande befand sich ein (jetzt abgebrochener) Henkel.

Töpfchen wie n° 15 sind viele gefunden worden, eines nur mit der Form 16. Ihr Ton ist gelblich, von wenig guter Qualität.

Beil. Θ 2 n° 17. Henkel und Hals fehlen. Aus ähnlichem Ton wie 13. Rillen längs des Bauches.

N° 18. Es fehlt das obere Ende; drei andere ähnliche sind noch unvollständiger. Aus rotem Ton nicht sehr guter Qualität. Auch diese Gefässe sind in Gräbern aus den drei letzten Jahrhunderten vor Chr. charakteristisch, sie dienten vielleicht als Salbkrüge. Ähnlich sind auch die Gefässe der Form 19.

N° 20 - 23. Schüsseln und Teller verschiedener Grösse aus rötlichweissem, sehr gut verarbeitetem Ton. Einige sind ausserordentlich dünn. Die Oberfläche ist mit dunkelroter Farbe überzogen, auf der hie und da kastanienbraune Flecken erscheinen, die vielleicht auf Fehler bei dem Auflegen und Brennen der Farbe zurückzuführen sind. Auf der Innenseite haben einige von ihnen um den Mittelpunkt dünne, vor dem Brennen eingeritzte Kreise und Punkte, einige auch anthemionartige Verzierungen. Durchmesser 0,16-0,41, Höhe 0,047. Diese Schüsseln gleichen sehr den sog. *samischen* oder aretinischen Gefässen (terra sigillata); vor allem in Kleinasien sind ähnliche gefunden worden, die den letzten Jahrhunderten v. Chr. angehören.

Gleichen Ton und gleiche Technik zeigt auch der kleine Napf n° 24, ähnlich ist ferner, aber aus röterem und feinerem Ton, der zweihenklige Skyphos n° 25. Auf dem obern Teil der Henkel dieses Skyphos, am Rande, sind zwei epheuartige Blätter aufgelegt.

N° 26. Schüssel aus gewöhnlichem, grobem Ton von schmutzigweisser Farbe. Die Innenseite ist geglättet; vielleicht dienten diese Näpfe für das niedere Personal des Fahrzeuges.

Aus gewöhnlichem Ton, aber von roter Farbe, ist auch die einhenklige Tasse n° 27.

Die Lampe Beil. Η n° 28 ist, wie n° 13 und 17, aus grauem Ton; sie hat auf der Oberseite eine grosse Öffnung in der Mitte und um diese drei andere kleinere.

2. Glasgefässe. Wertvoller als die tönernen sind die gläsernen Gefässe. Es sind Trinkgefässe von verschiedener Gestalt und Grösse. Auf Beil. Η sind einige von ihnen unter n° 30 - 34 abgebildet.

Die Farbe des mastosförmigen Skyphos n° 33, den ein Reliefkranz von grossen Blättern ziert, ist hellblau. Der Stil der Ver-

SCHLUSSWORT

Nach den oben gegebenen ausführlichen Erklärungen scheint es mir überflüssig, noch etwas zur Bekräftigung meiner Meinung hinzuzufügen, dass die bei Antikythera gefundenen Altertümer aus Argos stammen. Da aber einige Archäologen sonderbarerweise nur mit Berücksichtigung des Ortes, wo der Schiffbruch stattgefunden hat, Vermutungen über den Ursprungsort aufzustellen suchten und einmal an Rhodos oder Kleinasien, dann wieder an Melos oder Athen dachten, Argos aber ausschlossen, so wandte ich mich zum Überfluss an einen für die Frage vom nautischen Standpunkte aus sachverständigen Mann, den Kommandanten der Mykale Th. Theocharis, der das Mittelmeer im allgemeinen und die See um Antikythera im besondern vorzüglich kennt und wiederholt den Ort des Schiffbruchs besucht hat (s. S. 7). Er hatte die Freundlichkeit, mir durch den Schiffsleutnant P. Rediadis, meinen Mitarbeiter an der vorliegenden Studie, ein ausführliches Gutachten zu übersenden, in dem er ebenfalls zu dem Schlussresultat kommt, dass das Fahrzeug von Argos ausgelaufen sein muss.

Auf der beigefügten topographischen Skizze der Gegend um die Insel (Abb. 73), die Rediadis an Ort und Stelle angefertigt hat, bezeichnet θέσις ναυαγίου den Ort, wo die Altertümer entdeckt worden sind.

Abgesehen von der wichtigen Frage der Herkunft haben auch die Fragen über die Zeit des Schiffbruches, den Bestimmungsort der Fracht und die Person, auf deren Veranlassung der Transport erfolgte, die verschiedensten Meinungen hervorgerufen.

1 Ναυτ Μίλιον = 1852μ

Abb. 73.

Wenn diese Fragen auch mehr historische als archäologische Wichtigkeit haben, so dürfte es doch nicht unangebracht sein, einige Worte darüber zu sagen.

Gleich nach der Meldung und Bestätigung der glücklichen Entdeckung der symäischen Taucher erinnerte sich ein Freund des Altertums Chrysaphis an die Stelle in Lukian's Zeu-

zierung und die gute Arbeit dieses Gefässes erlauben nicht, es später als in den Anfang der römischen Zeit anzusetzen.

Das grosse Trinkgefäss, von dem nur ein Bruchstück auf Beil. H (n° 32) abgebildet wird, weist sich durch die Form des Henkels als unzweifelhaft der hellenischen Epoche angehörig aus. Die Farbe ist dunkelgrün; die Form ist besonders silbernen Bechern der hellenischen Zeit eigentümlich.

N° 34. Bruchstück einer Phiale, die am Fusse mit erhabenen Blättern in Form von Strahlen und unter dem Rande mit kleinen länglichen, in Absätzen stehenden Vorsprüngen geziert ist.

Die kleinen buntfarbigen Kyathoi n° 30-31 zeigen nicht so gute Arbeit wie die übrigen Gefässe.

Ausser den tönernen und gläsernen Gefässen wurden auch ein paar verdorbene silberne Trinkbecher von konischer Form und eine kleine silberne Oenochoe gefunden, sowie die auf Beil. Θ getrennt abgebildete kleine Amphora aus Alabaster von 0.13 Höhe.

Von Bronzegefässen wurden nur kleine Bruchstücke und wenige Henkel entdeckt.

xis (Kap. 3), wo der Autor über das berühmte Bild des weiblichen Hippokentauros dieses Malers sagt: Τῆς εἰκόνος ταύτης ἀντίγραφός ἐστι νῦν Ἀθήνησι πρὸς αὐτὴν ἐκείνην ἀκριβῶς τῇ στάθμῃ μετενηνεγμένη· τὸ ἀρχέτυπον δ' αὐτὸ Σύλλας ὁ Ῥωμαίων στρατηγὸς ἐλέγετο μετὰ τῶν ἄλλων εἰς Ἰταλίαν πεπομφέναι, *εἶτα περὶ Μαλέαν, οἶμαι, καταδύσης τῆς ὁλκάδος ἀπολέσθαι ἅπαντα καὶ τὴν γραφήν·* πλὴν ἀλλὰ τήν γε εἰκόνα τῆς εἰκόνος εἶδον u. s. w.

Da hier ein Schiff, das in Sulla's Auftrag ein Bild des Zeuxis mit anderen Gegenständen von Athen nach Italien führte, in der Gegend des Vorgebirges Maleas scheitert, so glaubte Chrysaphis die Herkunft der bei Antikythera gefundenen Schätze und die Zeit des Schiffbruches entdeckt zu haben, und durch die Veröffentlichungen von Kawwadias, der sofort zustimmte, wurde die Meinung, das bei Antikythera gescheiterte Fahrzeug sei das von Sulla aus Athen abgesandte, in die weitesten Kreise verbreitet und allgemein anerkannt. Wesentlich zu ihrer Unterstützung hat man in der Ἐφημερὶς Ἀρχαιολογικὴ das Alter der Funde möglichst hoch hinaufzsschrauben gesucht.

Aber sie kann nicht richtig sein. Ich habe sie schon früher bekämpft [1] und führe hier die wesentlichsten Gründe an, die ihr entgegenstehen.

Zuvörderst wird bei Lukian nicht gesagt, dass sich auf dem Fahrzeuge ausser dem Gemälde auch Statuen befanden; die Worte μετὰ τῶν ἄλλων können sich auf andere Gemälde oder auch auf irgendwelche andere Beute beziehen, die Sulla durch die Einnahme Athens im Jahre 86 v. Chr. in die Hände gefallen war. Freilich, dass er auch Statuen weggenommen haben wird, ist so natürlich, dass man eine Erklärung der Stelle, die solche ausschlösse, entschieden verurteilen müsste. Aber einerseits ist es unmöglich anzunehmen, dass Sulla, der das Original des

[1] S. meine Artikel «Πότε καὶ ὑπὸ τίνος ἀφῃρέθησαν τὰ ἀγάλματα τῶν Ἀντικυθήρων» in Ἄστυ 3. und 4. März 1901 (N° 3704-3705).

Bildes wegschleppte und dafür den Athenern eine Kopie liess, den Haufen von Kopien, den das bei Antikythera untergegangene Schiff enthielt, nach Rom geschickt und die Originale den von ihm ausgeraubten Griechen dagelassen habe. Anderseits gehören viele der gefundenen Gegenstände augenscheinlich in eine um Jahrhunderte jüngere Zeit als Sulla. Es giebt dabei keinen Ausschlag, wenn Kuruniotis bei seiner Beschreibung in der Ἐφημερὶς Ἀρχαιολογικὴ sich bemüht, wenigstens die Gefässe und Werke der Kleinkunst als älter darzustellen; muss er doch selbst zuweilen gestehen (s. S. 81), dass sich unter ihnen einige finden, die bis zum II. Jahrh. n. Chr. heruntergehen. Wenn er, anstatt zur Unterstützung seiner Meinung Beispiele aus Aegypten heranzuziehen, im Athener Nationalmuseum nachgeforscht hätte, so würde er hier Gefässe gefunden haben, die mit denen von Antikythera durchaus übereinstimmen, aber in Gräbern aus dem III. und IV. Jahrh. n. Chr. entdeckt worden sind [1]. Bei weiterer Untersuchung hätte er dann gefunden, dass von Antikythera fast kein Gefässtypus stammt, der nicht in den vier ersten Jahrhunderten n. Chr. in allgemeinem Gebrauche gewesen wäre. Ich werde auf diese Frage in einer besonderen Studie über die Gefässe und besonders die äusserst charakteristischen aus Glas zurückkommen. Ferrer hat mich die genaue Untersuchung der Buchstaben in den Inschriften auf dem Astrolabos und besonders ihre Vergleichung mit den gleichgrossen, auf gleichem Material und in ähnlicher Weise hergestellten Buchstaben von griechischen Bronzemünzen überzeugt, dass der Astrolabos höchst wahrscheinlich der Zeit von Gordianus III. und Maximinus angehört [2].

[1] Z. B. die in Πρακτ. τῆς Ἀρχαιολ. Ἑταιρ. 1897 S. 80 erwähnten, die bei den Ausgrabungen in der Gegend des Tempels von Agra gefunden wurden.

[2] Besonders charakteristisch ist die Ähnlichkeit mit den Inschriften athenischer Münzen dieser Zeit, die letzthin in grosser Anzahl in Eleusis gefunden worden sind. Diese Münzen werden nächstens im ersten Heft des Journal int. d'Archéolog. numism. 1904 veröffentlicht werden.

Aus dem III. Jahrh. n. Chr. stammt meiner Meinung nach auch das münzenähnliche bleierne Siegel unter n° 97, sowie noch andere Stücke aus dem Funde; aber ich glaube, auf weitere Einzelheiten nicht einzugehen zu brauchen.

Die Gesamtheit des Fundes passt nicht in die Zeit, in die man den Transport versetzen will, sondern vielmehr in die, für die ich mich entschieden habe.

Wir haben hier neben den Original-Bronzewerken aus der guten Zeit der Kunst, dem Perseus, Dinias und so weiter, eine Unzahl von gewöhnlichen Marmorkopien nach Bronzeoriginalen. Solche Kopien hätte gewiss keiner jener ersten räuberischen Römer, die auf auserlesene Werke der griechischen Kunst so erpicht waren, wie Sulla, Verres, Dolabella, Secundus Carina, Nero u. a., weggeführt; standen ihnen doch die reichen Schätze von Originalmeisterwerken in allen Städten Griechenlands zu Gebote. Im Gegenteil, die bei Antikythera gefundenen Kopien gehören zur Zahl derjenigen, welche die von den Römern ausgeraubten Griechen an die Stelle der weggenommenen Bronzeoriginale setzten; das beweisen auch die merkwürdigen beckenartigen Basen (Taf. XIV 5), die offenbar zu dem Zwecke angefertigt wurden, damit man nach der Wegnahme der Originale die Kopien mit ihnen fest auf die zurückgelassenen alten Basen stellen konnte, ohne die Form dieser zu verändern [1].

Unannehmbar scheint mir ferner Kawwadias' andere Meinung zu sein, dass die besprochenen Funde von allen Seiten her durch Piraten geraubt und nach Melos als einem Stapelplatz des Statuenhandels dieser Piraten zusammengebracht und von da nach Rom verfrachtet worden seien. Die Wegnahme und Überführung dieser Gegenstände brauchte sicher eine ruhige Arbeit vieler Monate; die Piraten dagegen hatten unaufhörlich mit den römischen, rhodischen u. a. Flotten zu tun und waren daher gezwungen, sich wie ein Unwetter auf die Städte zu stürzen und wieder zu verschwinden.

Auch eines Privatkaufmanns Fracht kann der Schatz von Antikythera nicht sein [1]. Welcher Privatmann hätte in den nachchristlichen Zeiten eine solche Anzahl von Bronzeoriginalen aus dem IV. Jahrhundert vor Chr., wie sie sich unter den entdeckten Altertümern finden, von ihren Basen reissen und wegschleppen können?

Im Gegenteil zeigt das Ganze des Fundes, dass es sich hier um den Transport des Gesamtbestandes an Kunstwerken irgendeiner Stadt handelt, bei dem nicht darauf gesehen wurde, ob sie Originale oder Kopien, gut oder schlecht waren; dieser kann ferner nur nach langer Arbeit und auf Befehl eines Herrschers geschehen sein und zwar erst nach dem III. Jahrhundert. Aus dieser Zeit kennen wir nur die Gesamtwegnahme der Kunstwerke aus vielen Städten, die auf Geheiss Konstantins des Grossen erfolgte, als er zwischen 328 und 333 n. Chr. seine riesige neue Hauptstadt Konstantinopel erbaute; damals befahl er, «ἀπὸ πασῶν τῶν πόλεων Ἀνατολῆς καὶ Δύσεως καὶ θεμάτων» oder, wie es auch heisst, «ἀπὸ πάσης ἐπαρχίας καὶ πόλεως», alles was es an Prachtstücken und Bildsäulen in Bronze und Marmor gab, nach der im Bau begriffenen Stadt zu bringen [2].

Auf diese Weise sammelte er, wie Kodinos sich ausdrückt [3], «πάντα τὰ χαλκουργήματα καὶ τὰ ξόανα ἐκ διαφόρων πόλεων καὶ τόπων». Die byzantinischen Geschichtschreiber und Chrono-

[1] Über diese Methode der Aufstellung neuer Werke auf alten Statuenbasen habe ich mich ausführlicher in Ἄστυ vom 17. Dez. 1902 ausgesprochen.

[1] Eine solche Fracht wird bei Philostratos (Apollon. Tyan. 5, 22, 93) erwähnt: Καταβὰς δὲ (Ἀπολλώνιος) ἐς Πειραιᾶ ναῦς μέν τις ὥρμει πρὸς ἱστίοις οὖσα καὶ ἐς Ἰωνίαν ἀφήσουσα, ὁ δ' ἔμπορος οὐ ξυνεχώρει ἐμβαίνειν, ἰδιόστολον γὰρ αὐτὴν ἄγειν. Ἐρομένου δὲ τοῦ Ἀπολλωνίου «τίς ὁ φόρτος;» «θεῶν» ἔφη «ἀγάλματα ἀπάγω ἐς Ἰωνίαν, τὰ μὲν χρυσοῦ καὶ λίθου, τὰ δὲ ἐλέφαντος καὶ χρυσοῦ». «Ἱδρυσόμενος ἢ τί;» «Ἀποδωσόμενος» ἔφη «τοῖς βουλομένοις ἱδρύεσθαι» u. s. w.

[2] Theophan. Chronol.

[3] Περὶ ἀγαλμάτων, στηλῶν καὶ θεαμάτων Κωνσταντινουπόλεως S. 16.

graphen erzählen eine Menge Einzelheiten[1] über diese riesige Anhäufung von Statuen in Neu-Rom. Wie vollständig und allgemein die Beraubung der Städte war, sagt Hieronymos mit den Worten: «Omnes illum paene urbes nudasse, ut suam Novam Romam exornaret».

Dass nun auch die bei Antikythera untergegangene Fracht von Statuen zu den auf Befehl Konstantins nach Konstantinopel gehenden gehörte, bezeugt schlagend ein merkwürdiger Umstand, der bisher nicht gebührend gewürdigt worden ist. Unter diesen Altertümern sind, wie wir gesehen haben (n° 104-105), auch zahlreiche Dachziegel[2] von antiken Bauwerken gefunden worden — ein Rätsel für die Archäologen, da sie sich nicht erklären konnten, wozu der römische Feldherr oder Kaufmann, der nach ihrer Meinung die wertvollen Statuen nach Rom sandte, diese nichtigen Ziegel auch mitschleppen liess! Indessen, gerade die Wegnahme der Dachziegel von den Tempeln ist einer der characteristischsten Züge bei der erwähnten Massregel Konstantins, der man auch die Absicht der Zerstörung der heidnischen Heiligtümer unterlegte. So lässt sich sein Biograph Eusebios bei der Erzählung der Vorgänge in dem Kapitel «Εἰδωλίων καὶ ξοάνων πανταχοῦ κατάλυσις» voll Freude über diesen Schlag gegen die heidnischen Griechen folgendermassen aus: «Ἔνθεν εἰκότως ἐγυμνοῦτο μὲν αὐτοῖς τῶν κατὰ πόλιν ναῶν τὰ προπύλαια, θυρῶν ἔρημα γενόμενα βασιλέως προστάγματι, **ἑτέρων δ' ἡ ἐπὶ τοῖς ὀρόφοις στέγη, τῶν καλυπτήρων ἀφαιρουμένων.** Ἄλλων τὰ σεμνὰ τῶν εἰδωλίων χαλκουργήματα» u. s. w. Natürlich wurden die auf Befehl des Herrschers von den Tempeln weggenommenen Dachziegel mit den Statuen nicht nur als Beweis für die Vollziehung des kaiserlichen Auftrages transportiert, sondern auch weil sie für die Dächer der im Bau befindlichen Riesenstadt verwandt werden konnten.

Die Städte, an die der besagte Befehl Konstantins ergangen ist, werden zwar nicht mit Namen angeführt; dass aber unter ihnen auch Argos war, müssen wir unbedingt annehmen, da er «an alle Länder, Provinzen, Themata und Städte des Ostens und Westens» gerichtet wurde und Argos nicht nur unter den Städten Griechenlands besonders reich an Statuen war, sondern auch als Metropolis von Byzanz galt[1] und Bilder von Göttern und Heroen besass, die sich zum Schmuck der Pflanzstadt in ihrem neuen Gewande hervorragend eigneten.

Wenn wir nun auch kein genaues Verzeichnis der Städte haben, die den Befehl erhielten, so kennen wir doch die Namen zahlreicher Städte, deren Kunstschätze damals nach Konstantinopel gekommen sind. Bei den Chronographen (s. S. 84 A. 3), in der Sammlung von Epigrammen und den sonstigen Quellen werden unzählige derartige Kunstwerke angeführt aus Rom, Sizilien, Dodona, Delphi, Boeotien, Athen, Eleusis, Korinth, Olympia, Kreta, Delos, Rhodos, Samos, Chios, Kypros, Knidos, Myndos, Smyrna, Ilion, Ephesos, Pergamon, Kyzikos, Nikomedeia, Heliopolis, Kaesareia, Tyana, Tralleis, Sardeis, Sebasteia, Satala, Chaldeia, Antiocheia, Attaleia, Ikonion und vielen andern Städten; keine fehlt, von der wir wissen, dass sie hervorragende Kunstwerke besass, *keine, Argos allein ausgenommen!* Ausserdem haben wir Kunde von sehr vielen damals nach Konstantinopel geschafften Bildwerken von Heroen, Athleten, Gelehrten und Dichtern, aus deren Namen allein wir schon auf das Vaterland

[1] Euseb. Βίος Κωνσταντιν. 3, 54.—Sozom. 2, 5.—Zosim. 5, 24, 9.—Malalas 13, 319.—Kodinos S. 19, 20, 46, 52, 54, 58, 64.—Anonym. bei Banduri Imper. Orient. (Paris 1711) Bd. 1. 4. A. B. Buch 3, 41, A und 66. S. auch die Epigramme S. 135-174. —Vgl. Σ. Βυζάντιος, Κωνσταντινούπολις, I 53.

[2] Hier ist noch nachzutragen, dass die Taucher nach ihrer Aussage, wie mir der Ephor Kuruniotis mitteilte, der zeitweise die Aufsicht bei den Bergungsarbeiten führte, auf dem Meeresboden Massen von solchen Ziegeln sahen, aber als unnütz liegen liessen.

[1] Ἐφημ. Ἀρχ. 1889 S. 72.

und den Ursprungsort schliessen können; aber *unter all diesen giebt es kein einziges, das wir Argos zuweisen könnten*, d. h. kein Bild eines argivischen Athleten, Dichters oder eines Heroen, der Argos speziell eigentümlich ist. Ich darf diese Behauptung mit grösster Zuversicht aussprechen, nachdem ich jede Quelle darüber gründlich durchstudiert habe.

Wie ist es nun zu erklären, dass in Konstantinopel nur die Kunstschätze aus Argos fehlen? Was ist aus ihnen geworden, wo doch der kaiserliche Befehl, sie nach der Hauptstadt zu bringen, sicherlich auch an Argos ergangen ist? Die Antwort giebt die See von Antikythera, die das grosse Fahrzeug, auf dem sie nach Konstantinopel segelten, in ihren Wogen begrub.

Der Einwurf, Antikythera liege nicht auf dem Seewege von Argos nach Konstantinopel, ist nicht imstande, das Gewicht meiner Beweisführung abzuschwächen; denn wie Fachleute mir versichert haben, kann ein Schiff, das zwischen Argos und Sunion durch Sturm die Segel oder das Steuerruder eingebüsst hat, vom Nordostwind verschlagen sehr wohl gerade an jener Ecke des Insel scheitern, wo der Schiffbruch wirklich erfolgt ist. Übrigens erkennt die Gewalt Poseidons keine Regel an. Um ein den Archäologen bekanntes Beispiel eines ähnlichen Schiffbruchs anzuführen, erinnere ich an das Schicksal eines der Schiffe, welche die berühmten Elgin' schen Kunstschätze von Athen nach England führten. Nach dem offiziellen Bericht des englischen Kapitäns[1] hatte das Schiff bereits die Enge beim Vorgebirge Maleas passiert und war mit günstigem Winde nachts auf der Höhe von Tänaron angelangt, als sich plötzlich heftiger Gegenwind von Westen erhob, der sich am folgenden Morgen nach WNW drehte, das Schiff zwang, sich beim Kreuzen ganze 40 Meilen von Tänaron zu entfernen und dann wieder nach Osten zurückzukehren, und es schliesslich — in *Kythera* aufs Land warf!

Aber ob nun meine Schlussfolgerungen durch die zukünftige weitere Erforschung des Meeresbodens und das Studium der Gelehrten bestätigt werden mögen oder nicht, das Wichtigste und Eiligste ist die Wiederaufnahme der Bergungsarbeiten um jeden Preis, damit der noch unter den Wellen verborgene Schatz an Bronzestatuen, zu denen die bisher heraufgebrachten Hände und Füsse von prachtvoller Arbeit und Erhaltung gehören, nicht verloren gehe[2].

Jede weitere Verzögerung dieser Arbeit — und leider scheint in letzter Zeit die Sache in Vergessenheit geraten zu sein — schädigt empfindlich die Wissenschaft und den Ruf unseres Nationalmuseums, das jetzt so unerhofft einen Zuwachs an Werken erhalten hat, die aus einer der ruhmreichsten Kunstschulen des alten Griechenland stammen.

[1] S. diesen auch in A. Miliarakis' Studie über Elgin in Ἑστία Bd. 26, und, nach einer andern Kopie, in Ἐλπὶς (Zeitschrift von Zante) nº 1323 (18. Febr. 1901).

[2] Fachleute in der Untersuchung des Meeresbodens, mit denen ich mich über die Frage besprochen habe, versicherten mir, dass die Bergung der dort noch lagernden Altertümer durchaus nicht so schwer sein würde, wie gewöhnlich angenommen wird, noch auch sehr kostspielig. Nur darf man natürlich nicht wieder die gewöhnliche Ausrüstung der Schwammfischer gebrauchen, die zu leicht und nur für diesen speziellen Zweck tauglich ist, aber für einen längeren Aufenthalt und anstrengende Arbeit, vor allem in so grosser Tiefe, nicht ausreicht. Zu dergleichen Taucherarbeiten hat man Skaphander erfunden, die einen grossen Wasserdruck aushalten, unter denen besonders die von der englischen Admiralität verwandte Buchanan-Gordon patent deep sea diving dress zu empfehlen ist (nº 78 des Katalogs Siebe, Gorman and Cº, Submarine Engineers to the Admirality War Office, London Bridge Road).

NACHTRÄGE

a. Zu der Bibliographie S. 17 Anm. sind als seitdem erschienen zuzusetzen:

Α. Δ. Κεραμόπουλος, Αἱ ἐπωνυμίαι τῶν ἀγαλμάτων καὶ ὁ Ἔφηβος τῶν Ἀντικυθήρων κρινόμενος. Athen 1903. 64 S.

K. T. Frost, The statues from Cerigotto: Journal of Hellen. Stud. 1903 S. 217-236.

C. Waldstein ebd. S. XXXVIII-XXXIX.

b. Zu Seite 24: Vasenbild (Abb. 74): Perseus das Medusenhaupt zeigend.

c. Zu Seite 63: Siehe Darstellung eines Hermes, der seinen Fuss auf einen vor der Öffnung des Plutoneion in Eleusis liegenden Felsen setzt, auf der Pelike aus Kertsch in St. Petersburg: Journ. int. d'Archéol. numism. IV (1901) S. 301 fg., Taf. ΙΔ', A.



Abb. 74.

DIE RELIEFS

MIT AUSSCHLUSS DER GRABRELIEFS

SAAL DER ARCHAISCHEN WERKE

1. N° 36. (Tafel XXI, 2).

Weihrelief [1].

Höhe 0,43. Breite 0,65. Dicke 0,095.

Älterer pentelischer Marmor. Fundort unbekannt. Befand sich früher im sog. Turm der Winde.

Mittelstück eines Reliefs, auf dem zwei weibliche Figuren von sehr verschiedener Grösse dargestellt sind. Die oberen und unteren Extremitäten sind abgebrochen.

Die Göttin zur Linken des Beschauers, die fast die doppelte Grösse der vor ihr stehenden zweiten Figur hat, sitzt nach rechts gewandt auf einem (jetzt nicht mehr vorhandenen) Sessel; sie trägt einen reichen Chiton mit feinen und langen Ärmeln, deren Schlitze und Knöpfchen ehemals auf den vom Meissel glatt gelassenen Teilen offenbar mit Zinnoberfarbe ausgeführt waren, sowie einen jonischen Peplos, der vom unteren Teile der Brust über die rechte Schulter hinaufgeht, und schliesslich ein Himation, dessen Zipfel sie mit der Linken vor ihr Gesicht hebt.

Die vom Beschauer aus zur Rechten stehende und der sitzenden Göttin zugewandte Jungfrau ist ähnlich bekleidet. Ihre Stellung ist die einer Verehrenden oder die einer niederen Gottheit, die der sitzenden einen Dienst leistet oder ihr mit der ehrerbietig erhobenen Rechten etwas darbietet, indem sie zugleich mit der Linken zierlich und gefällig den Zipfel ihres Chitons lüpft.

---

[1] Bibliographie : **Bursian**, Archäologisch - epigraphische Nachlese aus Griechenland: Ber. Sächs. Ges. der Wiss. Bd. XII (1860) S. 196.

Trendelenburg: Bulletino dell' Inst. 1872, S. 98-100.

Heydemann, Die antiken Marmorbildwerke zu Athen (1874) S. 149, N° 387.

Schöne, Griechische Reliefs aus athenischen Sammlungen (Leipzig 1874) S. 60, 122, Taf. 29.

Martinelli, Catalogo dei getti in gesso (1875) N° 129.

Loeschcke, Altattische Grabstelen: Athen. Mitteilungen IV (1879) S. 294, 10.

O. Rayet, Bas-relief du musée de Patissia: Bull. de corr. hell. 1880 S. 540-1, Taf. VI = Rayet, Études d'archéologie et d'art réunies et publiées par S. Reinach (1888) S. 9-11, Taf. II.

Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen (Marburg 1881) S. 4, N° 17.

Milchhöfer, Die Museen Athens (1881) S. 4, N° 6.

Friederichs-Wolters, Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke (1885) S. 58, N° 102.

Furtwängler: Athen. Mitteilungen Bd. VI, S. 179, 2.

Studniczka, Beiträge zur Geschichte d. griech. Tracht (1886) S. 80-81, Fig. 23.

Brunn-Bruckmann: Denkm. gr. und röm. Skulptur N° 17, 2.

Καββαδίας, Κατάλογος τοῦ Κεντρικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου (1886-1887) S. 43, 36, und Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Α' (1890-1892) S. 78-79, N° 36.

G. R. Lepsius, Griechische Marmorstudien (Berlin 1890) S. 77, 101.

W. Koch, Paris vor Helena in der ant. Kunst (Marburg 1889) S. 11, 15.

Conze, Attische Grabreliefs I. (1893) S. 10 N° 20, Taf. XII.

Collignon, Histoire de la sculpture grecque, Band I (1892) S. 388; deutsche Uebers. von Thraemer (1897) Bd. I S. 409 Fig. 202.

Π. Καστριώτης, Κατάλογος τῶν γλυπτῶν (1896) S. 10, 36.

Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité, Band VIII (1903) S. 654 Fig. 336.

In technischer Beziehung gehört dieses hübsche Denkmal der Zeit des reifen archaischen attischen Stils an und zeichnet sich durch die ausserordentliche Sorgfalt der Ausarbeitung im einzelnen bei einer charakteristischen Flachheit des Reliefs aus. Nur sehr wenige Einzelheiten sind der Darstellung durch aufgetragene Farbe überlassen geblieben, von der man früher noch einige Spuren sehen konnte. Das Ganze zeigt in glänzender Weise die Geschmeidigkeit der Formen, die Feinheit und Reinheit der Zeichnung und im allgemeinen die attische Anmut und Zierlichkeit, die als beste und wertvollste Merkmale die attische Schule am Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. charakterisieren. Mit Recht ist daher dieses Stück von jeher als eines der bezeichnendsten und lehrreichsten für seine Zeit und Schule betrachtet worden.

Über seine Bestimmung besteht eine grosse Meinungsverschiedenheit. Die meisten Erklärer (Bursian, Trendelenburg, Löschcke, Schöne, Wolters, Conze, Koch) halten es für ein Grabrelief und die dargestellten Personen für Menschen; andere fassen es zwar auch als Grabrelief auf, meinen aber, es seien auf ihm heroisierte Tote abgebildet; noch andere (Rayet, Studniczka, Perrot) glauben in ihm ein Weihrelief sehen zu müssen.

Der grosse Unterschied in der Grösse der dargestellten Figuren, von denen die sitzende fast doppelt so gross ist wie die stehende, die dabei als eine schon völlig entwickelte Jungfrau erkennbar ist, die tiefe Ehrerbietung, die sich in ihrer Stellung vor der hoheitsvoll thronenden grösseren Gestalt und in ihrer Geste kundgiebt, der Mangel irgendwelchen Zeichens eines Abschieds, wie solche die Grabdarstellungen kennzeichnen, ferner das Fehlen jedes sicheren Beweises für die Sitte der Heroisierung von Toten in Attika und zu allem dem eine Vergleichung mit analogen archaischen attischen Weihdenkmälern (siehe N° 313 des athener Akropolis-Museums), überzeugen mich, dass wir hier ein Weihrelief vor uns haben, auf dem eine Jungfrau irgend einer grossen olympischen Göttin etwas *darbringt* oder eine Göttin niederen Ranges der höheren einen Dienst leistet.

Auf Grund der Unbekanntheit des Fundorts und der analogen Darstellung auf einem im Artemision in Nord-Euboia von Lolling entdeckten Relief (Ath. Mitteil. 1883 S. 206 ff.) hat Studniczka vermutet, die thronende Göttin sei die brauronische Artemis, die sitzend dargestellt wurde. Aber der deutlich erkennbare mütterliche Charakter der Gestalt lässt meiner Ansicht nach diese Annahme nicht zu; die Erklärung der Darstellung muss wohl in einem andern attischen Mythenkreise gesucht werden, doch ist die Lösung wegen der Verstümmelung in sehr wesentlichen Teilen schwer zu finden.

2. N° 43. (Tafel XXII).

Herakles mit dem erymanthischen Eber[1].

Höhe 0,63. Breite 0,52.

Älterer weisser pentelischer Marmor.

Ein in Athen gefundenes Relief in Form einer Stele, die oben einen dreieckigen Giebel trägt, ohne Einrahmung an den Seiten; der untere Teil ist absichtlich so zugestutzt, dass das Ganze eine sechseckige Platte zu unbekanntem Gebrauche geworden ist; die Oberfläche ist durch atmosphärische Einflüsse sehr beschädigt. Die Darstellung zeigt einen bärti-

[1] BIBLIOGRAPHIE: ***Πιττάκης***, Handschriftl. Katalog N° 72.

Πιττάκης: Ἐφημερὶς Ἀρχαιολογικὴ 1839, Sept.-Okt. N° 294 mit Abbild.

C. O. Müller - A. Schöll, Archäologische Mitteilungen aus Griechenland (Frankfurt 1843) S. 98, N° 107.

Kekulé, a. a. O. S. 18-19, N° 43.

Martinelli, a. a. O. S. 24, 92.

Sybel, a. a. O. S. 4, 13.

Milchhöfer, Die Museen Athens, S. 3, 3.

Lepsius, Griechische Marmorstudien, S. 78, N° 118.

Καββαδίας, Κατάλογος (1886/87), S. 50-51, und Γλυπτὰ (1890/2) S. 86-87, N° 43.

Π. Καστριώτης, Κατάλογος, S. 11, 43.

Furtwängler. Roscher's Myth. Lex., Bd. I S. 2199.

gen Herakles — die Beine sind eben über den Knien abgeschlagen —, der mit dem linken Fusse nach rechts ausschreitet; mit beiden Händen hält er den über die linke Schulter rücklings geworfenen, lebenden erymanthischen Eber, der mit dem Kopfe nach hinten hinunterhängt und in seiner Angst Füsse und Schweif einzieht. Der Held ist nur mit der Löwenhaut bedeckt, die sich um das Haupt und den rechten Arm zieht und von da vor dem etwas nach vorne geneigten Körper herabfällt. An einem Riemen, der jetzt nicht mehr erkennbar ist und ursprünglich wohl nur in Farbe ausgeführt war, hängt an der linken Seite der Köcher, dessen beide nicht vom Körper verdeckten Enden sichtbar sind. In der linken Hand, mit der Herakles den Eber an der unteren Bauchgegend fasst, hält er zugleich auch die Keule, die nach hinten fast bis zur Richtung des Tierkörpers geneigt ist. Die rechte Hand fasst den Eber an der Brust zwischen den Vorderbeinen.

Der obere Teil der Darstellung reicht zum Teil in den dreieckigen und ein klein wenig vor der Hauptfläche vorspringenden Giebel der Platte hinein. Die Arbeit ist ziemlich erhaben.

Im Stil gehört das Werk der reifen archaischen Periode an und bekundet die Hand eines geschickten Künstlers. Dieser Typus der Sage von Herakles mit dem erymanthischen Eber findet sich zuerst auf den schwarzfigurigen attischen Vasen der späteren archaischen Kunst in der zweiten Hälfte des VI. Jahrhunderts v. Chr. und hält sich, oft mit der Darstellung des vor Furcht sich in einen Pithos verkriechenden Eurystheus verbunden, bis zur Zeit der römischen Antoninen (vgl. BMC. Alexandria Taf. VI, 1046. Babelon, Collection Waddington S. 53 N° 963[1]). Das vorliegende Relief ist das älteste Beispiel der Darstellung dieses Typus in der Skulptur und stammt aus der Übergangszeit des attischen Stils vom VI. zum V. Jahrhundert.

Pittakis, der irrtümlich annahm, des Relief stelle Theseus mit der krommyonischen Sau dar, schrieb darüber in der Ἐφημερὶς ἀρχαιολογικὴ 1839: «ἀνεκαλύφθη πλησίον εἰς τὸ ἔκπαλαι ἐγνωσμένον Θησεῖον καὶ ἦτο ἀνάθημα ἐν τῷ ναῷ τούτῳ» und suchte aus dem Fundorte beim «Theseion» die Meinung zu stützen, dass dieses sog. Theseion der Tempel des attischen Heros sei. Das und die in seinem späteren handschriftlichen Kataloge sich vorfindende abweichende Notiz, das Relief sei in Athen im Jahre 1840 aufgefunden worden, machten die Nachricht über seine Auffindung beim Theseion zweifelhaft. Ich glaube indessen, dass das im späteren Kataloge aus dem Gedächtnis Geschriebene nicht genauer sein wird, als das im Jahre 1839 Veröffentlichte, das ja, wenn es unrichtig war, von den damaligen Lesern der Ἐφημερὶς in Athen, die vom Fundorte Kenntnis hatten, sofort berichtigt werden konnte.

3. N° 1959. (Tafel XXVI,[1]).

Relief eines Dromokeryx, aus Athen[1].

Viereckige Platte aus Marmor von den Inseln, wahrscheinlich von Paros. Grösste Höhe des Erhaltenen 1,01—1,02; Breite an der Spirale oben an der Platte 0,725, unmittelbar darunter 0,68, in der Mitte 0,72 und an der Basis ungefähr 0,75. Dicke der Platte 0,095, der Spirale 0,085, der Basis 0,15.

Soweit Philios ermitteln konnte, wurde die Platte unter einem Haufen von Steinen, wohin sie als gewöhnlicher Stein — von anderswoher verschleppt — geworfen worden war, im Herbst 1901 auf dem Bauplatz des J. Kalamis gefunden, der im westsüdwestlichen Teile der Stadt Athen liegt, ungefähr hundert Meter von der Kapelle des H. Athanasius mit dem Beinamen Χαλκούρης oder Κουρκούρης, bei der Stelle,

---

[1] Bibliographie: ***Δ. Φίλιος***, Ἀνάγλυπτος ἐπιτύμβιος ἀρχαϊκὴ στήλη: Ἐφημ. Ἀρχαιολ. 1904, S. 43-56 und 207, Taf. 1. **G. Perrot et Chipiez**, Histoire de l'art dans l'antiquité, Band VIII (1904), S. 648—651, Abb. 333.

wo ein Teil der äusseren Umfassungsmauer der alten Stadt erhalten ist, etwa 80-100 Schritt nördlich des Punktes, wo wahrscheinlich das piräische Tor anzusetzen ist.

Die allgemeine Erhaltung der Platte und des auf ihr dargestellten Läufers ist sehr gut. Wie es scheint, sind alle Schäden auf eine gewaltsame Zerstörung des Denkmals zurückzuführen, die es gleich nach seiner Anfertigung und Aufstellung getroffen hat, und nach der es sofort dem liebevollen Schutz der Erde übergeben worden ist; denn es trägt keine Merkmale der Einflüsse von Zeit und atmosphärischen Erscheinungen. Die Beschädigungen sind folgende: Oberhalb des Kopfes beginnt ein leichter Sprung, der über den ganzen Kopf und die Fingerwurzel der rechten Hand des Läufers bis zu der hinter seiner Hüfte liegenden Mitte der Platte hinuntergeht. Weggebrochen ist zuerst ein kleines Stück von der linken unteren Ecke mit dem unteren Teile des rechten Fusses, sodass nur Ferse, Knöchel und Rist erhalten sind, dann ein grosses Stück von der rechten unteren Ecke mit dem linken Knie und Unterschenkel. Ferner fehlt ein Teil am linken Ellbogen, die Spitze der Nase und das Mittelstück des Bogens der Spirale oberhalb des Kopfes. An einigen Stellen ist auch die Oberfläche des Marmors gewaltsam beschädigt und zwar besonders am Auge des Läufers, sodass von den beiden Erklärern des Denkmals Perrot das Auge für geschlossen hält, während Philios das Gegenteil annimmt.

Auf dem nach oben gekrümmten Rande der Platte, oberhalb der Spirale, und zwar in fast gleichen Abständen von den beiden Aussenkanten der Spirale, finden sich zwei ganz kleine Bohrlöcher, in denen jetzt noch Spuren von dünnen Nägeln stecken, die ehemals, wie man schon richtig bemerkt hat, jedenfalls dazu dienten, die Platte auf einer Wand festzuhalten; die Rückseite der Platte ist an den Kanten mit einem groben Werkzeug abgeglättet.

Die Vermutung, die kleinen Löcher seien zur Befestigung eines Kanons mit einem Anthemion bestimmt gewesen, lässt sich nicht halten; denn nicht nur sind sie dazu zu klein, sondern es wölbt sich auch der obere Rand der Platte so merklich, dass er zweifellos am oberen Ende in ein mit demselben Steine zusammengewachsenes kleines Anthemion auslief, ähnlich dem am Echelos-Weihrelief (s. weiter unten), aber ohne Kanon und so klein, dass es sehr weit von den besagten Bohrlöchern entfernt war. Philios vermutet mit gutem Grund, dass das Relief ursprünglich irgendwie auf einer Basis befestigt war, auf der wohl auch eine auf die Darstellung bezügliche Inschrift stand. Schliesslich ist zu bemerken, dass von der Farbe, die die Platte sicherlich an einigen Stellen trug, keine Spuren mehr vorhanden sind.

Die archaische Reliefdarstellung auf dieser Platte ist äusserst merkwürdig und in ihrer Art einzig, étrange, wie Perrot sagt. Man sieht einen bartlosen jungen Mann, nackt, nur mit dem attischen Helm ohne Backenstücke bedeckt; sein Haar fällt hinten und an der Wange in vielen langen, wie aus Hanf gedrehten Flechten herunter, während es sich auf der Stirne schneckenförmig lockt. Er läuft in voller Eile nach rechts, « δρόμῳ φερόμενος », und zwar nach dem typischen Schema der archaischen und archaisierenden Kunst, bei dem das eine Knie der im Profil dargestellten unteren Gliedmassen fast den Boden berührt und der Unterschenkel mit dem Oberschenkel einen rechten Winkel bildet, während das andere Bein nach vorn gespreizt ist. Der Kopf wendet sich nach der umgekehrten Richtung und ist ebenfalls im Profil dargestellt; die Arme sind beide seitwärts erhoben und die Hände vor die Brust gedrückt.

Soweit stimmt die Darstellung mit den vielen schon bekannten Abbildungen von laufenden Menschen- oder Göttergestalten überein. Was ihr aber ihre Eigenart verleiht, ist zuerst der

Umstand, dass das Gesicht wie vor Ermüdung nach abwärts gerichtet ist und nicht, wie gewöhnlich, lebhaft direkt nach hinten blickt, auf einen verfolgenden Feind oder einen nachkommenden Begleiter, dann aber die auf dem Antlitz liegende unsagbare Trauer oder Melancholie und die allgemeine Erschlaffung und Seelenangst, die Perrot, der das Auge für geschlossen hält, zu glauben veranlasste, es handele sich «d'un mourant ou d'un malade qui sent venir la syncope», während Philios, der gleichfalls den melancholischen Ausdruck des Gesichtes beobachtet hat, aber das Auge als geöffnet annimmt, auf eine Erklärung verzichtet.

Perrot denkt, wie es scheint, nicht daran, dass die Dolichodromoi, wie bei unserem Relief, «ἀνέχοντες ἐν προβολῇ τὰς χεῖρας» und mit geballten Fäusten [1] liefen, und drückt sich daher über die vorliegende Darstellung folgendermassen aus: «Le geste des bras est celui d'une personne qui étouffe et qui, d'instinct, pour donner plus de jeu à ses poumons, cherche à dégager sa gorge du vêtement qui la serre. Ici, où le torse est nu, on dirait que le jeune homme, dans un spasme d'angoisse, tente de s'ouvrir la poitrine pour livrer à l'air un libre passage». Er meint, es handele sich um einen Hoplitodromos, der «au moment de toucher au but, aurait été saisi par une de ces crises de dilatation aiguë du cœur que provoque souvent un exercice violent». Wenn auch diese Erklärung der Handhaltung nicht stimmt (s. unten), so scheint es mir doch anderseits sicher, dass der Läufer an der äussersten Grenze der Anstrengung seiner Kräfte angekommen ist und den letzten Rest zusammennimmt, um noch irgend eine verhängnisvolle Nachricht an ihren Bestimmungsort bringen zu können, durch die auch meines Erachtens die auf seinem Antlitz liegende Melancholie verursacht ist.

[1] S. Philostr. Gymn. 50 (32) und Daremberg et Saglio, Diction. des antiquités unter Cursus (S. 1644, Abb. 2230).

Perrot und Philios nehmen beide auf Grund des Helmes, den der Dargestellte trägt, ar, dass dieser ein Hoplitodromos aus einem der griechischen friedlichen Wettkämpfe sei. Aber bekanntlich trugen die Hoplitodromoi beim Lauf ausser dem Helm auch noch Schild und Beinschienen, später nur Helm und Schild und schliesslich nur noch den Schild [1]—weshalb ihr Wettstreit auch einfach ἀσπὶς hiess; die ἀσπὶς war das Symbol der Hoplitodromie [2]—, und ich kann daher durchaus nicht annehmen, dass wir hier einen Hoplitodromos haben, noch viel weniger einen solchen mit der Armhaltung eines Dolichodromos, wie Philios vermuten zu müssen glaubte, um die ganz unbegreifliche Weglassung des Schildes zu erklären (S. 48). Anderseits schliesst der Umstand, dass die Figur einen Helm trägt, die Vermutung aus, es sei ein einfacher Läufer oder Dolichodromos in einem Wettkampf, da diese ohne jegliche Schutzwaffe liefen. Wir müssen also mit Notwendigkeit annehmen, dass es sich um einen jener militärischen Dolichodromoi, der Dromokerykes, handelt, die in Griechenland als Boten im Kriege dienten, und die auch Veranlassung zu dem friedlichen Agon der Dolichodromie gegeben haben; sie bildeten einen Bestandteil des Heeres und sind von den unbewaffnet abgebildeten Dolichodromoi oder Dromeis und den mit einem Schilde laufenden Hoplitodromoi der Agone im Stadion streng zu unterscheiden.

Wer kann nun, fragen wir jetzt, dies sein?

Bevor wir an die Beantwortung der Frage gehen, müssen wir den Charakter und die Entstehungszeit des Denkmals betrachten.

In Bezug auf den ersteren Punkt meint Philios (S. 49), es sei eine Grabstele, die oben in ein Anthemion auslief und irgendwie auf einer Basis befestigt war, auf der auch vielleicht eine

[1] S. darüber Philios a. a. O. S. 48 Anm. 1. Vgl. auch S. 53.

[2] Philostrat. a. a. O. 12: φημὶ γὰρ νενομίσθαι μὲν αὐτὸν (τὸν ὁπλίτην δρόμον) ἐκ πολεμικῆς αἰτίας, παριέναι δὲ ἐς τοὺς ἀγῶνας πολέμου ἀρχῆς ἕνεκα, δηλούσης τῆς **ἀσπίδος**, ὅτι πέπαυται ἐκεχειρία, δεῖ δὲ ὅπλων.

auf das Denkmal bezügliche Inschrift gestanden habe. Perrot weist diese Ansicht, wie ich glaube mit Recht, zurück und bemerkt: «La dalle de marbre n'a pas ici la forme allongée et pyramidale que présentent communément, à cette époque, les stèles funéraires»; die den obern Teil zierenden jonischen Spiralen erinnern ihn an einige Basen der archaischen Votivstatuen der Akropolis.[1] Dass es sich aber hier nicht um eine Basis handelt, zeigen die von Perrot vielleicht nicht beobachteten kleinen Bohrlöcher auf dem oberen Rande der Platte, die nur zur Befestigung an einer Wand gedient haben können. Mich dünkt es unter Berücksichtigung der Art und Weise, wie die Rückseite mit einem groben Werkzeuge bearbeitet ist, wahrscheinlicher, dass das Denkmal als selbständiges Werk betrachtet werden muss, nicht aber als Grabstele, sondern als Weihdenkmal oder historischer Gedenkstein, und dass es an einer Mauer des alten Athen befestigt war.

Bei der Datierung des Werkes findet Perrot Schwierigkeiten: «il est assez difficile de savoir comment dater cet ouvrage», sagt er, meint aber, es sei weniger alt, als es im ersten Augenblick zu sein schiene, da er in seinem Stil eine Mischung «de science et de gaucherie» findet. Da nun 520 v. Chr. der ὁπλίτης δρόμος in Olympia eingeführt wurde, so ist er der Ansicht, man brauche nicht über dieses Datum hinaus zurückzugehen, wenn man die Art der Ausführung des Werkes betrachte, in dem er die Hand eines sehr geschickten Künstlers erkennt. Philios kommt (S. 50-52) nach längerer Untersuchung des Stils zu dem Resultat, dass er einerseits sich dem von einigen archaischen Werken der Akropolis nähert, die in der sog. persischen Aufschüttung gefunden worden sind und mithin aus der Zeit vor 480 v. Chr. stammen, anderseits dem der Tyrannenmörder des Antenor, die jedenfalls zwischen 510 und 480 fallen. Er schliesst daher, dass unser Relief um das Jahr 520 anzusetzen sei. Aber für die Werke aus der persischen Aufschüttung steht nur fest, dass ihre Entstehungszeit vor 480 liegt, ein genaueres Datum können die Archaeologen, wie Philios selbst eingesteht, nicht angeben; die Gruppe der Tyrannenmörder ist sicher jünger als 510 und wurde 506/5 auf der Athener Agora aufgestellt [1].

Allgemein wird noch angenommen, dass die berühmten Funde aus dem Perserschutt mit Ausnahme ganz weniger Stücke nicht nur vor 480, sondern auch vor 490 zu datieren sind. Wenn man aber die gewaltige Entwickelung der griechischen Kunst betrachtet, die unmittelbar die Marathonschlacht zum Ausgangspunkt hat, so scheint diese Annahme sehr bedenklich. Hat doch Dörpfeld nachgewiesen[2], dass der von den Persern zerstörte Parthenon ein unvollendeter grossartiger Neubau war, den man gleich nach 490 mit Hilfe der Siegesbeute unternommen hatte. Nun beweist jetzt Babelon[3] die Richtigkeit der schon von Andern ausgesprochenen Vermutung, dass die grössten und schönsten athener Münzen, die berühmten Dekadrachmen, gleich nach dem Siege bei Marathon und vor 480 geschlagen worden sind. Wenn die Schwesterkünste gerade damals einen solchen Aufschwung nahmen, so muss wohl auch die Skulptur gleichmässig an ihm teilgenommen haben, und ich vermute daher, dass viele jener archaischen Statuen, und mit ihnen unser Dromokeryx, in dieser Zeit entstanden sind, wie auch folgende Beobachtung bestätigt. Die Köpfe auf den besagten Dekadrachmen zeigen genau denselben Stil wie der Kopf des Dromokeryx. Auch die unzweifelhaft zwischen 500 und 450 liegenden ältern Stücke aus der Reihe der berühmten Doppelstatere von Kyzikos, einer

[1] S. Collignon - Thraemer, Gesch. der griech. Plastik, Bd. I. S. 370, Fig. 176.

[1] Joubin, La sculpture grecque, S. 46.

[2] Ath. Mitt. 1902 S. 379—416. Vgl. A. de Ridder: Rev. des ét. grecques 1904 S. 77—78.

[3] Journ. int. d'arch. num. 1905.

Kolonie der in Milet angesiedelten Athener [1], weisen Typen auf, die in Stil und Stellung mit den von Philios selbst erwähnten archaischen Werken aus Athen und nicht am wenigsten mit unserm Relief übereinstimmen [2]; das wird noch wichtiger dadurch, dass die meisten Typen dieser Statere der attischen Mythologie und Geschichte angehören, wie z. B. der schlangenleibige Kekrops, die den Erichthonios heraufführende Ge, der archaische Triton und schliesslich die Tyrannenmörder des Antenor [3]. Diese kyzikenischen archaischen Münztypen, die in ihrer Gesamtheit, man könnte sagen, gewissermassen einen Saal des Akropolismuseums wiedergeben, stammen, wie gesagt, aus der Zeit nach 500, die meisten liegen aber vor 480, wie Wroth richtig bemerkt hat [4]. So rechtfertigt sich also der Schluss, dass auch das vorliegende Relief mit grosser Wahrscheinlichkeit den Jahren zwischen dem Siege bei Marathon (490) und der Zerstörung Athens von den Persern (480) zuzuteilen ist. Wenn wir nun den von Philios berichteten Umstand berücksichtigen, dass das Relief, von anderswoher verschleppt, unter einem Haufen gewöhnlicher Steine an einem Orte gefunden wurde, wo es als Füllsel der äussern Umfassungsmauer der Stadt gedient haben kann, so ist der auch von Philios geäusserte Gedanke nicht zu kühn, dass es zu jenen Kunstwerken gehört, welche die Athener gleich nach dem Einfall der Perser 480 zerstört vorfanden und als wertloses Baumaterial verwandten, wie das auch mit der vor 480 anzusetzenden Stele des Antenor und andern Denkmälern geschehen ist, über die Philios das Nötige sagt. Für die Ansicht, dass es nach 490 aufgestellt und gleich nach den Ereignissen des Jahres 480 in die Erde gekommen ist, spricht auch sein frisches Aussehen, sowie die nur durch offenbare Gewalt verursachten Beschädigungen.

Was also die Zeitfrage betrifft, so war die von Philios angeführte Meinung der Archaeologen, die das Werk zuerst sahen, dass nämlich auf der Platte der berühmte Bote der Marathonschlacht dargestellt sei, nicht so ganz grundlos. Freilich nehme ich ebenso wenig wie Philios an, dass hier ein Sterbender abgebildet ist; ich meine überdies, dass der für die Grösse der Leistung charakteristische Zusatz der Sage, der Siegesbote sei mit den Waffen oder in voller Rüstung gelaufen, auf den nur mit dem Helm bedeckten Läufer des Reliefs nicht passt, noch auch der melancholische Ausdruck des Gesichtes auf die berühmten Worte «χαίρετε καὶ χαίρομεν». Es lässt sich meines Erachtens eine andere Erklärung des Läufers finden, die den Vorteil hat, sich auf eine ebenfalls berühmte Episode dieses Kampfes zu beziehen, die historisch fester steht, als die von Herodot nicht gekannte Sage über den Marathonläufer, und auf jene Einzelheiten der Darstellung Licht wirft, für die mit dieser Sage nichts zu machen ist, auch auf das geschlossene Auge, wenn es wirklich geschlossen ist, wie ich selbst nach genauer Untersuchung meine, obgleich sich jetzt nichts Positives mehr dafür oder dagegen sagen lässt, nachdem die früher diese Einzelheit wiedergebenden Farben gänzlich verschwunden sind. Herodot weiss, wie gesagt, nichts von der Erzählung über den Boten von Marathon, die erst zwei volle Jahrhunderte nach der Schlacht auf-

[1] W. Greenwell, Electrum coinage of Cyzicus Taf. III und IV. —W. Wroth, BMC. Mysia S. XVI und 20-25 Taf. IV und V.—Head-Svoronos, Ἱστορία τῶν νομισμάτων, Bd. II S. 46 fg.

[2] S. z. B. die Nike (BMC. a. a. O. Taf. IV 9), die ganz in der Weise wie der Läufer vorwärts eilt, der Kopf zurückwendet und die Haare angeordnet hat; den Kopf eines Diskobolos (BMC. a. a. O. IV 4), der mit dem Kopfe des Diskobolos auf dem Relief im Ath. Nationalmuseum zu vergleichen ist; den Athenakopf (Greenwell S. 61 Taf. II, 1), der mit dem Kopf der athener Tetradrachmen der persischen Zeit durchaus übereinstimmt; den Triton und überhaupt alle archaischen Gestalten auf derselben Tafel.

[3] Greenwell a. a. O. S. 64 Taf. I 11, II 6-10, III 28-30 u.s.w. Vgl. Archaeol. Zeitung 1872 S. 51 Taf. LXIII.

[4] A. a. O. XVI: The coins of this period (500-450) are for the most part of archaic or partially archaic style, such as we are accustomed to associate with the period before the Persian wars (B. C. 480).

taucht[1], berichtet aber dagegen über die erstaunliche Leistung des Atheners Pheidippides oder Philippides, der auf die Nachricht von der Einnahme Eretrias und der Landung der Perser bei Marathon von den Heerführern der athenischen Streitmacht als Bote an die spartanischen Behörden geschickt wurde, um sie zur schleunigen Hilfe berbeizurufen[2]; die grosse Entfernung zwischen Athen und Sparta, die Isokrates und Plinius auf zwölfhundert, andere alte Schriftsteller sogar auf fünfzehnhundert Stadien[3] berechnen, und die auf den nächsten Fusswegen über Achladokampos und Langada mindestens 180 Kilometer beträgt, durchlief er in noch nicht zwei Tagen («δευτεραῖος ἐκ τοῦ Ἀθηναίων ἄστεος ὢν ἐν Σπάρτῃ», Herod.) und vollbrachte dann das noch grossartigere Stück, nach einem nur eintägigen Aufenthalte in Sparta den Weg nach Athen zurück so schnell zu machen, dass er dort am fünften Tage nach seiner Absendung wieder anlangte, um schweren Herzens die traurige Botschaft zu überbringen, die Spartaner seien durch religiöse Gründe verhindert, den Athenern zu Hilfe zu kommen.

Diesen Pheidippides nennen die Alten δρομοκήρυξ oder ἡμεροδρόμος[4] («καὶ τοῦτο μελετῶντα», Herod.) und setzen hinzu, dass er als κῆρυξ oder ἄγγελος an die Lakedaimonier gesandt worden sei. Wie die alten Lexikographen[5] berichten, hiessen ἡμεροδρόμοι und δρομοκήρυκες die Boten für kriegerische Angelegenheiten, die den ganzen Tag über liefen, in eiligen Fällen abgeschickt wurden und die Aufträge des Königs oder der Feldherrn mit aller Schnelligkeit ausführten; der Gebrauch von Pferden war ihnen aber verboten, sie durften nur mit ihren eigenen Füssen den Weg durchmessen[1]. Aus diesen Nachrichten, sowie aus dem Berichte Herodots, dass Pheidippides von den Heerführern abgeschickt wurde, und aus Plutarchs Äusserung über denselben Pheidippides (a. a. O.): «παρακαλοῦντα Λακεδαιμονίους ἐπὶ τὴν μάχην ἐκ τῆς μάχης γεγενημένον», sowie schliesslich aus der Überlieferung, dass die δρομοκήρυκες Veranlassung zu der agonistischen δολιχοδρομία gegeben haben, geht klar hervor, dass die δρομοκήρυκες oder ἡμεροδρόμοι militärische δολιχοδρόμοι waren. Wenn sie also irgendwo in ihrer Tätigkeit dargestellt werden sollten, so mussten sie, wie auf dem uns beschäftigenden Relief, zur Unterscheidung von den ganz unbewaffneten Läufern des Stadions und den mit dem Schilde versehenen ὁπλιτοδρόμοι der friedlichen Agone, mit dem Helme bedeckt abgebildet werden.

Ich vermute mithin, dass unser Relief eben diesen Athener Pheidippides, den «berühmtesten der Dromokeryken[2]» auf seinem Wege darstellt, wie er schweren Herzens und ganz ermattet aus Sparta zurückkehrt, um die verhängnisvolle Botschaft zu melden, dass die Athener auf die Unterstützung der Spartiaten nicht rechnen dürften. Die Frage, ob das sichtbare Auge des Läufers offen oder geschlossen ist, wird, nachdem einmal die Farben, durch die dies angedeutet war, ausgelöscht sind, wohl immer ungelöst bleiben. Aber wenn es tatsächlich geschlossen ist, wie Perrot und ich glauben, und wie eine ähnliche Darstellung, über die ich weiter unten sprechen werde, annehmen lässt, so würde das meine Erklärung noch wahrscheinlicher machen. Indem die Alten die erstaunliche Leistung des Pheidippides zu erklären suchen, sagen sie, er sei unaufhörlich nicht

[1] Σ. Λάμπρος, Μαραθώνιος δρόμος (in ***Λόγοι καὶ ἄρθρα***, Athen 1902, S. 434 fg.)

[2] Herod. VI, 105, 106. — Paus. I, 28, 4 und VI, 54, 6.—Plut De Herod. malign. 26. — Schol. Clem. Alex. IV (Klotz) S. 111.—Poll. Onom. 3, 148. — Schol. Aeschin. II 137.

[3] Suidas s. v. Ἱππίας.

[4] S. Anm. 2.

[5] Poll. I 65.—Photios und Etymol. Magn. s. v. ἡμεροδρόμοι.

[1] Aeschin. de falsa leg. 130.—Schol. Aeschin. II 137. — Hesych. s. v. δρομοκήρυξ. — Philostr. Gymn. 8, 10. — Lex. rhet. S. 239, 17.—Dio Cass. 78, 35.—Polyaen. 5, 37.—Schol. Plat. S. 99.

[2] Schol. Aeschin. a. a. O.

nur bei Tage, sondern auch die ganze Nacht hindurch gelaufen [1]. Wie nun das griechische Volk glaubt, die Wachteln und andere Zugvögel schlummerten, während sie ohne anzuhalten viele Tage über dem Meere dahinfliegen, so mochte es auch glaublich erscheinen, dass ein Schnellbote, der mehrere Tage lang unaufhörlich weiter laufen musste, um einen Auftrag, von dem das Schicksal seiner Vaterstadt abhing, zu überbringen, während des Laufens zeitweilig durch ein leichtes Schlummern sein Gehirn etwas ausruhte, ohne dass dadurch die Tätigkeit seiner Glieder aufgehoben würde, die der feste Wille, seine heilige Pflicht, sei es auch mit dem letzten Atemzuge, zu erfüllen, in Bewegung hielt. Es ist also durchaus nicht unwahrscheinlich, dass in der Erzählung über das Heldenstück des Pheidippides auch erwähnt wurde, er sei im Schlafe weiter gelaufen, um so mehr als sich die Menge nur so die übermenschliche Leistung erklären konnte, mehrere Tage und Nächte unaufhörlich den Weg fortzusetzen.

Es ist uns nichts über das Ende des Läufers überliefert. Wenn wir aber berücksichtigen, dass die Sage über den Tod des Boten aus Marathon um zwei Jahrhunderte jünger als die Schlacht selbst ist und Lukian seine Tat unserem Pheidippides zuschreibt, so darf man vermuten, dass die Erzählung über den Marathonläufer aus einer Spaltung des authentisch beglaubigten Berichtes über den Lauf des Pheidippides entstanden und poetisch verklärt worden ist, dass Pheidippides mithin seiner Anstrengung erlegen ist.

Unzweifelhaft haben die Athener ihren heldenmütigen Mitbürger, ob er nun mit dem Leben davonkam oder nicht, durch einen Gedenkstein geehrt, und ich möchte annehmen, dass wir diesen in unserm Denkmal vor uns sehen. Haben doch die Plataier ihren Landsmann Euchidas, der einen ähnlichen Meisterlauf

[1] Suidas s. v. Ἱππίας.

im Auftrage der Feldherrn nach dem Siege der Griechen bei Plataiai nach Delphi ausgeführt und am selben Tage noch das heilige Feuer von dort nach Plataiai gebracht hatte, wo er tot niederfiel, im Heiligtum der Artemis Eukleia begraben und sein Grab durch die Aufschrift geschmückt:

Εὐχίδας Πυθῶδε θρέξας ἦλθε τῷδ' αὐθημερόν [1].

Mit dem Laufe des Pheidippides ist eng verbunden die mit der Schlacht bei Marathon gleichzeitige athenische und tegeatische Überlieferung über die Einführung des Kults des arkadischen Gottes Pan in Athen. Herodot, Pausanias und andere alten Schriftsteller [2] berichten die wohl von den Heerführern bei Marathon als Gegengewicht für die von Pheidippides oder Philippides aus Sparta gebrachte schlechte Botschaft erfundene Erzählung, dass diesem, als er durch Arkadien nach Athen eilte, Pan erschienen sei und ihm geboten habe anzuzeigen, er sei den Athenern wohlgesinnt und werde kommen, um mit ihnen bei Marathon gegen die Perser zu kämpfen; die Sage berichtet dann weiter, er habe Wort gehalten und den Barbaren in der Schlacht panischen Schrecken eingejagt [3].

Pausanias fügt bei der Erzählung über die Begegnung des Pheidippides und des Pan in Arkadien hinzu (I; 28, 4): «οὗτος μὲν οὖν ὁ θεὸς ἐπὶ ταύτῃ τῇ ἀγγελίᾳ (d. h. τοῦ Φειδιππίδου) τετίμηται». Die dem Pan von den Athenern sofort nach der Marathonschlacht bezeigte Ehre bestand in der Begründung seines Kults in der bekannten Höhle unter der Akropolis und in der Aufstellung einer Statue, nach Einigen mit der von Simonides gedichteten Aufschrift:

Τὸν τραγόπουν ἐμὲ Πᾶνα, τὸν Ἀρκάδα, τὸν κατὰ Μήδων,
τὸν μετ' Ἀθηναίων στήσατο Μιλτιάδης,

[1] Plutarch. Arist. 20.
[2] Herod. a. a. O. — Paus. I 28, 4. VIII 54, 6.—Schol. Clem. Alex. a. a. O.
[3] Quellen s. in Roscher's Myth. Lex. s. v. Pan, S. 1353 Anm.

nach Andern mit der Aufschrift:

Πέτρης ἐκ παρίης με πόλιν κατὰ Παλλάδος ἄκρην
στῆσαν Ἀθηναῖοι Πᾶνα τροπαιοφόρον[1].

Wir dürfen also mit Grund annehmen, dass das gleichfalls aus parischem Stein hergestellte Relief, auf dem der Überbringer jener Botschaft[2] abgebildet ist, wegen der dem Pan diese Ehrung zuteil wurde, zu derselben Zeit, d. h. gleich nach der Schlacht bei Marathon, angefertigt und bei dem alten Tore der Stadt angebracht worden ist, das die zum Peloponnes eilenden oder von dort zurückkehrenden Boten, wie Pheidippides bei seinem historischen Lauf, gewöhnlich passierten. Nach der gewaltsamen Zerstörung des Denkmals durch die Perser im Jahre 480 ist es dann wohl irgendwohin in der Nähe gebracht worden, um zur Ausfüllung des Teiles der themistokleischen Mauer zu dienen (vgl. Thuc. I 93), bei dem es jetzt gefunden worden ist.

Schliesslich bemerke ich, dass der Aufmerksamkeit Philios' und Perrot's eine berühmte Doppeldarstellung entgangen ist, die mit der Darstellung auf dem vorliegenden Relief eine

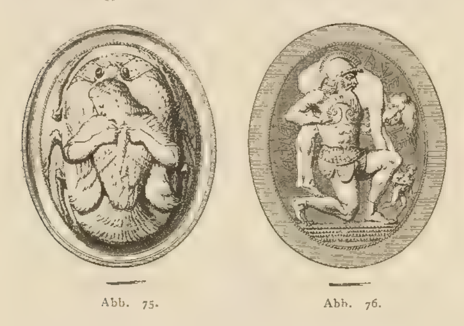


Abb. 75. Abb. 76.

grosse Verwandtschaft zeigt und meine Ausführungen weiter beleuchtet. Ich meine den schönen, wiederholt veröffentlichten und verschieden erklärten[3], archaischen etruskischen Skarabäus aus der Sammlung des Herzogs von Orléans, jetzt im Ermitage-Museum in St. Petersburg, von dem wir hier eine Abbildung geben (75 und 76).

Wir sehen auf dem Rücken des Steines, und zwar auf dem Bilde des Käfers selbst, die Darstellung eines jener blitzschnellen Seelenvögel, einer durch den Äther dahineilenden Sirene, deren menschliche Glieder ganz wie die des Dromokeryx auf unserem Relief gebildet sind. Nicht nur die Position der Arme und der geschlossenen Hände vor der Brust ist dieselbe, sondern auch der im Profil gegebene Kopf neigt sich in gleicher Weise rückwärts, mit einem Ausdruck voll tiefer Trauer und mit geschlossenem Auge; der Künstler wollte offenbar die Seele darstellen, wie sie von ihrem langen Fluge schon ermüdet und—dem Charakter der Sirenen gemäss—betrübt ist, oder auch wie sie durch das Dunkel des Hades eilt.

Auf der anderen Seite befindet sich ein Bild des Aias (AIᑕAϟ) mit dem Leichnam des Achilleus (AVELE), der mehr als irgend ein anderer unter den griechischen Helden als schnellfüssig (ποδώκης, ποδάρκης, ὠκύς, πόδας ὠκύς, ταχύς, πόδας ταχὺς) gerühmt wird; unten rechts im Felde sehen wir eine kleine menschliche Gestalt im Laufe, die Einige als das εἴδωλον des Achilleus und zwar als geflügelt und fliegend auffassen, indem sie irrtümlich[1] die herunterhängenden Hände des Achilleus für Flügel nehmen. Vielleicht ist diese laufende, nicht fliegende, Figur die symbolische Darstellung des Besitzers des Skarabäus; dann ist dieser selbst, wegen der auf bekannte Figuren der Schnelligkeit bezüglichen Darstellungen, das Amulet eines Dolichodromos.

[1] Anth. Pal. Planud. 232 (Bergk N° 136) und 259.

[2] Nach. Philostr. (a. a. O.) stammten die Dromokerykes ursprünglich aus Arkadien, der Heimat des Pan.

[3] La Chau, Descr. des pierres gravées du Duc d'Orléans, Bd. II, S. 5 -8, Abb. 2—2* = Reinach, Pierres gravées Taf. 128 S. 140. Zu der dort angeführten reichen Bibliographie sind beizufügen: Furtwängler, Gemmen, Taf. 16, 19. — Weickert, Der Seelenvogel S. 191.

[1] Die obige Beschreibung ist nach einem Abdruck gegeben, den ich der Güte des Herrn Al. von Markoff, Direktors des Petersburger Münzkabinetts, verdanke.

4. N° 54. (Taf. XXIII).

Fuss eines Thrones, mit den Reliefs eines Hermes Kriophoros und einer Göttin[1].

Älterer weisser pentelischer Mármor.

Höhe des Erhaltenen 0,45, Breite 0,26, Dicke 0,24.

Das untere Stück, von den Schenkeln der Figuren ab, ist weggebrochen. Oben auf dem Stein bemerkt man eine viereckige beckenförmige Vertiefung mit parallel laufenden Wänden, die sich an der Seite oberhalb der weiblichen Figur öffnet; sie hat eine Tiefe von 0,065 (der Höhe des äusseren Ornamentstreifens ungefähr



Abb. 78.



Abb. 79.

entsprechend), eine Länge von 0,19 und eine Breite von 0,17. (Vgl. die Zeichnungen 78 und 79 aus Annali). Auch am Boden befindet sich eine solche Vertiefung, aber von viel geringeren Massen, die offenbar von einem jüngeren Gebrauche herstammt (Tiefe 0,06, Länge 0,09, Breite 0,06).

Drei von den vier Seiten des Steines trugen Reliefdarstellungen; es sind dies die breite Seite, auf der das Bild des Hermes steht, und die beiden an diese anstossenden schmäleren Seiten, aber die im Rücken des Hermes ist total abgeschlagen. Die vierte (breite) Seite war ungeschmückt gelassen, offenbar weil sie dem Beschauer nicht sichtbar war.

Auf der Hauptseite ist ein unbekleideter Hermes mit keilförmigem Barte abgebildet; er hat das linke Bein nach rechts etwas vorgestreckt, steht also oder schreitet in ruhiger Bewegung aus. Seine Erscheinung entspricht ganz der Beschreibung bei Lukian (Jupit. trag. 33): ὁ εὔγραμμος καὶ εὐπερίγραπτος, ὁ ἀρχαῖος τὴν ἀνάδεσιν τῆς κόμης. Von dem langen und durch ein Band hinten nach oben gebundenen Haar fällt eine Strähne auf die Brust herunter. Der Zustand des Erhaltenen ist verhältnismässig gut; aber es fehlt die hintere Seite des rechte Oberarms und der Ellbogen, der grösste Teil des Oberschenkels und alles darunter.

Auf den Schultern trägt der Gott einen jungen Widder, dessen Hinterfüsse er mit der rechten Hand fasst, während die linke Hand mit den nach vorne gezogenen Vorderfüssen auch noch ein gerade in die Höhe stehendes Kerykeion hält. Von seiner linken Schulter fällt die Chlamys über den Unterarm in feinen und zahlreichen Falten herab. Das Gesicht zeigt

---

[1] Bibliographie: **C. von Lützow**, Ermes Crioforo in un' ara di Atene: Annali dell'Inst. 1869, 253—262 Tab. d'agg. IK.
Martinelli, Catalogo dei getti in gesso S. 196.
Klein: Annali 1875, 298.
Sybel a. a. O. S. 5, 20.
Litter. Centralblatt 1881 S. 1660.
Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik I^3 S. 218 und 221, Fig. 53, sowie I^4 S. 280.
Hauser, Die neuattischen Reliefs S. 170, 3.
Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse S. 164—165, N° 418, 419.
Milchhöfer, Die Museen Athens S. 5, 13.
Lepsius, Griech. Marmorstudien S. 79 N° 126.
Καββαδίας, Κατάλογος S. 56-57. Γλυπτὰ S. 92 N° 54.
Καστριώτης, Κατάλογος S. 12, 54.
Ch. Scherer: Roscher's Myth. Lex. Bd. I. S. 2396.
Haussoulier, Quomodo Tanagraei sepulcra decoraverint S. 17.
Preller-Robert, Griech. Mythologie I S. 420, 4.
Collignon-Thraemer, Gesch. der gr. Plastik, Bd. I S. 422, Fig. 207.
Vgl. die Litteratur über den Kriophoros des Kalamis.
Overbeck, Kalamis' Hermes Kriophoros: Archaeol. Zeitung 1853, S. 46 und 1864, S. 209, 144.
A. Conze, Monumenti Tanagrei: Annali dell'Inst. 1885, 347-351.
E. de Chanot, Les divinités criophores: Gazette archéol. IV S. 101 (1878).
Imhoof-Blumer a. P. Gardner, Num. Comment. on Pausanias S. 46 Taf. L. V, VI und 115 Taf. X, XI, XII.
Veyries, Les figures criophores.
Fellows, Discov. in Lycia S. 175. etc. etc.

das Lächeln des verschlagenen «κερδέμπορος».

Den oberen Teil dieser Seite schmückt ein sehr gut erhaltener, zierlicher archaischer Ornamentstreifen von Anthemien und Lilien in Reliefarbeit, der sich auch auf die im Rücken des Hermes liegende, jetzt abgeschlagene Seite hinüberzog, nicht aber auf die mit der Darstellung einer weiblichen Figur versehene Seite, da sich über dieser die beckenförmige Aushöhlung der oberen Fläche des Steines öffnet, wodurch der Platz für die Fortsetzung des Ornamentstreifens weggenommen wurde.

Auf der dritten Seite, zur Rechten des Hermes, haben wir die weniger deutlich erhaltene Darstellung einer Göttin, die nach rechts schreitet, wie um dem Hermes voranzugehen; sie wendet den Blick nach diesem um, wodurch ausgedrückt wird, dass die beiden Figuren inhaltlich zusammenhängen. Die Göttin, deren Figur von der Hälfte der Oberschenkel an erhalten ist, trägt einen feinen Chiton und über diesem ein von der rechten Schulter bis unter die linke Brust herabgehendes Himation. Ihren Kopf, der offenbar mit einer Stephane geschmückt ist, bedeckt ein langer Peplos, den sie zierlich mit der linken Hand in die Höhe hebt. Die rechte Hand ist am Gelenk abgeschlagen; man kann daher nicht sagen, ob sie einen Zipfel des Peplos oder Chitons oder sonst etwas hielt.

Die stilistische Vollendung bei der reifen, herben archaischen Schönheit, die Feinheit und Anmut der Darstellungen haben diesem Stücke in der Kunstgeschichte eine gewisse Berühmtheit verschafft, seitdem es im Jahre 1867 der verstorbene Postolaca dem ersten Herausgeber C. von Lützow oberhalb einer Haustür in der Museionstrasse beim Turm der Winde eingemauert gezeigt hatte. Von jeher hat man es als das Werk eines ausgezeichneten Künstlers aufgefasst; seinen Stil und die Art der Darstellungen glaubte man sogar mit dem Hermes Kriophoros in Tanagra und der Sosandra auf der athener Akropolis zusammenstellen zu müssen, Werken des Kalamis, eines Künstlers, an dem vor allem die auch das vorliegende, offenbar aus der Blütezeit des archaischen Stils stammende Stück kennzeichnende archaische anmutige Zartheit und edle Einfachheit gerühmt wird.

Bei aller Ähnlichkeit zwischen der Darstellung des Hermes auf unserem Relief und dem von den tanagräischen Münzen[1] bekannten Bilde des Hermes des Kalamis ist es doch nicht wahrscheinlich, dass unser Relief diesen Hermes und die Sosandra der Akropolis nebeneinander abbildet, besonders weil die weibliche Figur auf ihm sich mit ihrem Blicke nach dem ihr folgenden Hermes umsieht, also unmittelbar mit ihm zusammengehört, während keinerlei mythologische Beziehung zwischen dem Hermes Kriophoros und der Sosandra des Kalamis bestand. Zudem sind die einen Widder oder ein Kalb u. s. w. tragenden Figuren bekanntlich ein oft wiederkehrender Vorwurf der archaischen Kunst[2], sodass es sehr gewagt erscheint, auch nur den Hermes des athener Reliefs auf den tanagräischen Hermes des Kalamis zu beziehen, so sehr auch sein Stil mit dem des Kalamis übereinstimmt.

Was meine eigene Meinung betrifft, so möchte ich bei einem athener Monument, wie es das vorliegende ist, sein Vorbild eher in Athen selbst als in Tanagra suchen, um so mehr als es in Athen eine berühmte archaische Hermesstatue gab, die von den alten athener Bildhauern fast bis zum Überdruss nachgebildet wurde. Ich meine den «mitten auf dem Markte» oder genauer «bei der bunten Halle, in der Nähe eines Tores» unter dem Archontat des Kebris (486/5 v. Chr.) aufgestellten bronzenen

[1] Arch. Zeit. 1849, Band 9, 12.—Mon. dell' Inst. XI 6. 5.—Imhoof-Gardner, Num. Comm. on Paus. S. 115, Taf. X 11, 12.

[2] So haben wir auch auf den Münzen des Athen gegenüber liegenden Aigina eine gleiche Darstellung des Hermes mit dem Widder (Imhoof-Gardner a. a. O. S. 46, Taf. L 5).

Hermes Agoraios[1], den Lukian in der oben angegebenen Weise beschreibt und für so schön erklärt, dass die Bildhauer alle Tage Abdrücke von ihm nahmen und ihn so ganz voll Teer geschmiert hatten. Auf Grund der Zeit seiner Aufstellung und der bezeichnenden Schilderung Lukian's hat Klein[2] mit Recht vermutet, dass sein unbekannter Urheber niemand anderes war als eben jener Kalamis, auf den, wie wir gesehen haben, Stil und Darstellungen des vorliegenden Stückes bezogen werden. Wenn man von irgend einem sagen darf, er zeige schöne Linien und Umrisse und alte Haartracht, so ist es unser Hermes, der zudem alle Merkmale der Nachbildung nach einem Erzbilde aufweist.

Wir wissen ganz und garnicht, in welcher Stellung der Hermes Agoraios abgebildet war. Die bei Lukian dem Zeus über ihn in den Mund gelegten Worte: «ἀλλὰ τίς ὁ *σπουδῇ προσιὼν* οὗτος;» und weiter unten: «τί, ὦ παῖ, *δρομαῖος* ἡμῖν ἀφῖξαι;» beziehen sich, wie ich glaube, nicht auf die Stellung, wie man vereinzelt angenommen hat[3], sondern sollen, dem ganzen dramatischen Charakter der Szene gemäss, die Schnelligkeit malen, mit der Hermes von seinem Standplatz auf der Agora herbeieilt, um den olympischen Göttern das «ὑπέρμεγα καὶ μυρίας τῆς σπουδῆς δεόμενον ἄγγελμα» zu melden, das Lukian sich erdacht hat. Im Gegenteil lässt die Geduld, mit der er, gerade bevor er zu den Göttern gerufen wurde, die Bearbeitung der Künstler ertragen hat, nach seinen Worten «ὑπὸ χαλκουργῶν πιττούμενος στέρνον τε καὶ μετάφρενον, θώραξ δέ μοι γελοῖος ἀμφὶ σώματι πλασθεὶς παρῃώρητο μιμηλῇ τέχνῃ σφραγῖδα χαλκοῦ πᾶσαν ἐκτυπούμενος», und dann auch der Charakter eines Kultbildes (s. Wachsmuth a. a. O. I 207), eine Statue von ruhiger Hoheit voraussetzen. Nun haben wir zwar keinen Beweis dafür, dass er einen Widder auf seinen Schultern trug, wie der Hermes unseres Reliefs, aber auch keinen dagegen; zu bemerken ist jedenfalls, dass gerade solche Figuren auch jetzt auf den Märkten der Städte und Dörfer Griechenlands ganz gewöhnliche Erscheinungen sind, wo man alle Tage die Hirten und Händler in einer Person—Nachfolger der den Hermes Nomeios und Agoraios als Schutzgott verehrenden Hirten des Altertums — mit demselben verschlagenen Lächeln ihr Schaf den Käufern anbieten sieht, wie es um die Lippen des hier abgebildeten Hermes schwebt.

Freilich finden wir unter den wenigen Hermesfiguren auf den athenischen Münzen, unter denen man auch eine Abbildung des Agoraios erwarten sollte, keine solche mit einem Widder; aber ebensowenig bietet, wie es scheint, irgend eine von ihnen, auch die von Imhoof-Blumer und Gardner (a. a. O.) als Nachahmung des Hermes Agoraios angesehene nicht ausgenommen, die altertümliche Haartracht und die übrigen von Lukian bezeichneten Merkmale.

Schliesslich bemerke ich über den Charakter des Denkmals im allgemeinen, dass einige Archaeologen es für einen Altar halten, andere es als Basis oder Untersatz eines Weihgeschenkes auffassen. Ich vermute dagegen, dass es der linke hintere Fuss eines grossen Thrones ist, der, teilweise in Marmor ausgeführt, zu irgend einem hervorragenden Kultbild gehörte, wie z. B. der marmorne[1] Thron des bronzenen Bildes des amykläischen Apollon und der Thron des Hermes auf den Münzen von Ainos[2], dessen Füsse offenbar aus Marmor gearbei-

[1] Philoch. Fragm. 82. — Hesych. s. v. Ἀγοραῖος Ἑρμῆς. — Schol. Aristoph. Equ. 297. — Schol. Lucian. Jupit. trag. 33. — (Plut.) Vitae 10 orat. 844. B. — Pausan. I 15, 1. — Bekker, Anecd. 339, 1. — Wachsmuth, Stadt Athen 207, A. 11, 208. — v. Wilamowitz, Aus Kydathen 207, Hermes XXI, 100, A. — Michaelis: Hermes, a. a. O. 493-499. — Preller-Robert, Griech. Myth. I 414, 2. — Pervanoglu, Arch. Zeit. 26, 75. — Overbeck, Plastik I³, 154. — Roscher's Mythol. Lex. I 2397-2398. — Frazer, Pausanias II 130 fg.—Hitzig-Blümner, Pausanias I S. 198.

[2] Arch. Epigr. Mitt. aus Oester. IV 24, A. 4.

[3] Scherer: Roscher's Myth. Lex. I 2398.

[1] C. Robert: Pauly-Wissowa, Real-Encycl. III 126. — Br. Schröder: Ath. Mitteil. 1904 S. 41.

[2] BMC. Thracia S. 77, 1 und S. 80, 23.

tet und mit Reliefbildern geschmückt waren.

Nur so kann ich nach genauer Untersuchung des Stückes die regelmässige und nach rechts geöffnete viereckige Aushöhlung auf der oberen Fläche des Steines, in der wohl der eigentliche Sitz aus Holz, Metall oder Marmor festgemacht wurde, sowie auch die übrigen architektonischen Einzelheiten verstehen.

Wir wissen, dass für den Hermes Agoraios in Athen in späterer Zeit ein gewisser Kallistratos, Sohn des Empedos aus Aphidna, einen Altar angefertigt hat. Es ist wohl eine sehr kühne Vermutung, aber doch nicht durchaus unmöglich, dass die Statue selbst auf einem Throne stand oder sass, der gleichzeitig mit ihr oder erst dann angefertigt wurde, als man eine Kopie des Originals, das der Zerstörung durch die Perser im Jahre 480 kaum entgangen sein dürfte, auf dem Markte aufstellte, und dass unser Stück von diesem Throne (oder seiner Nachbildung) herstammt, der mit Originalreliefs des Kalamis oder Abbildungen von solchen geschmückt war. Seine Entdeckung in der Museionstrasse beim Turm der Winde würde zu einem Werke, das sich ursprünglich auf dem Markte von Athen befand, sehr wohl passen.

5. N° 55. (Taf. XXII).

«Totenmahl»-Relief aus Arkadien[1].

Höhe 0,41, Breite (soweit erhalten) 0,36, Dicke 0,17.

Marmor aus den Brüchen des südlich von Tegea gelegenen Ortes Doliana.

Linkes Stück eines Bas-Reliefs archaischen Stils. Die Oberfläche ist durch atmosphärische Einflüsse und Feuer stark beschädigt. Das Relief wurde im Jahre 1878 von A. Milchhöfer in dem auf der Ebene von Tegea liegenden Dorfe Ibrahim-Effendi entdeckt, wo es oberhalb einer Hoftüre eingemauert war; die hier gefundenen Skulpturstücke stammen sämtlich aus der näheren Umgebung des benachbarten Dorfes Paliopiskopi (Παλαιοεπισκοπή).

Im linken Teile der Darstellung sieht man eine nach rechts gewandte weibliche Figur auf einem Throne, dessen Füsse die Form von Löwenfüssen haben und dessen sichtbare Seite von einer Sphinx(?) geschmückt ist; der obere Teil der Rückenlehne ist abgeschlagen. Die Figur trägt langen Chiton und Himation und hält in der vorgestreckten rechten Hand eine Blume, während die linke das vom Kopfe über das Gesicht herunterfallende Himation vom Gesichte entfernt.

Vor ihr steht, ebenfalls nach rechts gewandt, ein ganz unbekleideter Knabe, dessen nach unten gesenkte rechte Hand einen jetzt nicht mehr erkennbaren Gegenstand (vielleicht eine Oinochoe) hält, die linke einen Kranz emporhebt.

Vor dem Knaben ist das Endstück eines Ruhebettes mit den Füssen eines auf ihm zum Symposion ausgestreckten Mannes erhalten und davor die Reste eines Speisetischchens.

Die Darstellung gleicht in ihrer Gesamtheit ausserordentlich einer solchen auf einem assyrischen Relief des VII. Jahrh. v. Chr.[1] Ausserdem hängt unser Denkmal in Form und Stil eng mit den bekannten altlakonischen Heroenreliefs aus Sparta[2] zusammen, auf denen indessen Mann und Frau beide auf Thronen sitzen.

Über die Entstehung, Entwickelung und Bedeutung des Typus der sogenannten Toten-

[1] Bibliographie: Εὑρετήριον Ἀρχαιολ. Ἑταιρ. N° 3270.

A. Milchhöfer, Antikenbericht aus dem Peloponnes: Athen. Mitt. IV (1879) S. 135/6 N° 32 und 162-163, Taf. VII.

Sybel, a. a. O. S. 219, N° 3090.

A. Milchhöfer, Die Museen Athens S. 80.

P. Wolters: Archaeol. Zeitung 1882 S. 308.

Friederichs - Wolters, Gipsabgüsse S. 27, N° 54.

Lepsius, Griech. Marmorstudien N° 218.

Καββαδίας, Γλυπτὰ S. 93/4 N° 55.

W. Koch, Paris vor Helena S. 15.

P. Gardner, Sculptur. tombs S. 90, Fig. 33.

M. Collignon - Thraemer, Gesch. der griech. Plastik, Bd. I (1897) S. 248, Fig. 112.

W. H. D. Rouse, Greek votive offerings (Cambridge 1902) S. 20.

[1] Perrot et Chipiez, Band IV, S. 562, Fig. 313.

[2] P. Gardner, Sculpt. tombs S. 89, Fig. 32.

mahlreliefs werde ich mich weiter unten am geeigneten Orte äussern. Über das vorliegende Stück sage ich hier nur, dass es, obschon bei Tegea gefunden, wegen der stilistischen Übereinstimmung von den erwähnten lakonischen Reliefs nicht getrennt werden darf. Diese sowohl wie jenes gehören derselben Schule an, die für beide Gegenden gearbeitet hat.

6. N° 95. (Taf. XXI).

Bruchstück eines Votivreliefs an Zeus (?) [1]

Höhe 0,76, Breite 0,46.

Pentelischer Marmor (nach Heydemann parischer).

Rechtes oberes Eckstück eines viereckigen Reliefs des reifen archaischen Stils, das oben von einem geisonartigen Vorsprung eingerahmt ist; auf dem oberen Rande dieses Vorsprungs befindet sich eine viereckige Aushöhlung, in der irgend ein Gegenstand eingekeilt gewesen sein muss.

Auf dem Bruchstücke ist der obere Teil eines Gottes von den Hüften an erhalten; er ist nach links gewandt und trägt einen keilförmigen Bart und langes, sorgfältig gearbeitetes Haar, das durch ein sich rings um den Kopf ziehendes Band im Nacken aufgebunden ist. Der rechte Unterarm ist abgebrochen, er war aber leicht vorgestreckt, wie wenn er eine Phiale gehalten hätte. Der Gott ist mit einem Himation bekleidet, das die rechte Schulter und Brust freilässt und von der linken Schulter über die linke Brust quer zur rechten Hüfte geht, indem es der ganzen Länge nach ein Apoptygma bildet, das die Form eines Streifens von vielen und zierlichen Falten hat.

Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich hier um eine Darstellung des Zeus in archaischem Stil, wie zuerst Heydemann bemerkt hat, und nicht in archaisierendem Stil, wie Conze meinte. Die Herkunft des Stückes ist unbekannt. Bevor es ins National-Museum kam, befand es sich im Invalidenhof der athener Akropolis, in dem hauptsächlich die Funde aus dem Dionysos-Theater aufbewahrt wurden.

I. SAAL DER WERKE DES V. UND IV. JAHRHUNDERTS

7. N° 82. (Taf. XXVI).

Die beiden Palladien [2].

Ein fast ganz unbeschädigtes Relief, das «auf einem Felde nicht weit von Athen» oder «bei Athen» gefunden und durch die Archaeologische Gesellschaft im Jahre 1889 von dem vor einigen Jahren verstorbenen Notar Gregorios Burnias erstanden wurde, der zu seinen Klienten die attischen Bauern zählte und speziell athenische Altertümer sammelte.

Bei beiden Figuren sind die Nasen sowie die untere Umrahmung des Reliefs mit den Fussspitzen abgestossen.

Das Relief hat eine fast quadratische Form und wird durch drei vorspringende Anten in zwei gleiche Abteile geteilt, die ursprünglich von einem aufgesetzten, jetzt nicht mehr vorhandenen, kleinen Giebel gekrönt waren, wie die oben über der Mitte eines jeden Abteils befindlichen Dübellöcher beweisen (eine genaue

---

[1] Bibliographie: **Conze (A. Postolaca und Michaelis)**: Nuove memorie dell' Instituto, 2 (1865) S. 416, Taf. 13. B.
Heydemann, a. a. O. 235, N° 644.
Sybel, a. a. O. 275, N° 3820.
Καββαδίας, Γλυπτὰ S. 113, 95.

[2] Bibliographie: ***Κ. Μυλωνᾶς***, Ἀναθηματικὸν ἀνάγλυφον ἐξ Ἀττικῆς: Ἐφημερὶς ἀρχαιολογικὴ 1890, S. 1-10, Taf. 1 (mit einer Einschalt-Tafel).
Π. Καββαδίας, Γλυπτὰ S. 107-109, N° 82.
Schrader: Athen. Mitteil. XXI (1896) S. 277.
W. Rouse, Greek votive offerings S. 293, 1.

Abbildung hiervon bietet Taf. 1 der 'Εφημερὶς ἀρχαιολογικὴ 1890).

In den beiden Abteilen stehen nicht etwa zwei einander ganz gleiche Athenabilder, wie die bisherigen Herausgeber und Erklärer des Reliefs annahmen, sondern zwei vollständig übereinstimmende Palladien des verfeinerten Xoanontypus[1], der vom V. bis zum II. Jahrh. v. Chr. herrschte und aus zahlreichen Denkmälern bekannt ist. Das vorliegende Stück stammt aus der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts. Von dem gewöhnlichen Typus, von dem ich hier (Abb. 79) ein Beispiel (aus Müller-Wieseler, Denkmäler II Taf. XX, 214[a]) gebe, unterscheiden sich unsere Figuren nur dadurch, dass die erhobene rechte Hand den Speer nicht, wie sonst, zum Stosse bereit hält («διηρμένον»), sondern sich auf ihn stützt, was der Natur des Materials zuzuschreiben ist. Der enge Rahmen, in dem sie stehen, bewirkt ferner, dass der Schild ganz vor die Brust zu liegen kommt und der vom linken Arme herunterhängende Teil des Überwurfs neben dem von der rechten Schulter kommenden Teile herabfällt, anstatt symmetrisch auf der anderen Seite des Körpers.



Abb. 79.

Unsere beiden Palladien zeigen die Göttin genau in Frontstellung, mit geschlossenen Füssen, auf dem Haupte den Helm mit Doppelbusch und mit einem bis zu den Füssen reichenden Chiton bekleidet, der sich fest an den Körper anschmiegt, besonders an den säulenartig gebildeten Beinen. Um die Schultern hängt der gewöhnliche lange shawlartige Überwurf, der in steifen Falten von den Armen nach vorn herunterfällt. Auf der Brust trägt die Göttin die Aigis, von der aber nur ein paar Schlangen durch den mit dem linken Arm vorgehaltenen Schild unbedeckt bleiben. Auf den kreisrunden Schilden ist je ein archaisches Gorgoneion in Relief ausgeführt; der zwischen diesen beiden Gorgoneien bemerkbare Unterschied, der einzige überhaupt, den die beiden Palladien aufweisen, ist so gering, dass er schon von anderer Seite mit Recht einer Unaufmerksamkeit des Künstlers zugeschrieben worden ist, der zwei ganz gleiche Bilder herzustellen beabsichtigte.

Spuren von Farbe habe ich auf dem Relief nicht entdecken können; indessen lässt die unvollständige Ausarbeitung einzelner Teile, z. B. des Haares, der Speere u. s. w., eine ursprüngliche Bemalung voraussetzen.

Dass es sich um ein Weihgeschenk handelt, und zwar um ein ehemals in einer gewissen Höhe aufgestelltes, offenbart ein Dübelloch an der unteren linken Ecke der mittleren Ante und einige Besonderheiten in der Bearbeitung des Ganzen, aus denen hervorgeht, dass das Relief zum Anschauen von einem niederen Standpunkte aus bestimmt war.

Mylonas und Kavvadias haben sich in ihren Veröffentlichungen über dieses merkwürdige Denkmal, da sie nicht erkannten, dass es zwei Palladien darstellt, sondern annahmen, es handele sich um Darstellungen der Göttin Athena, bei der Erklärung vielen Schwierigkeiten gegenüber befunden. Der erste Herausgeber Mylonas kommt (S. 6) zu dem Schlusse, der Beweggrund zu der Doppeldarstellung müsse in dem auch durch den Kult bewiesenen Doppelwesen der Göttin gesucht werden. «So, sagt er, haben wir eine Athena Polias und eine Athena Parthenos, die in zwei auf der Akropolis von Athen nahe bei einander liegenden Tempeln verehrt wurde, eine Athena Polias und eine Athena Sthenias in Trozen, eine Athena Alea und eine Athena Hippias in Tegea, zwei Tempel der Athena in Theben, zwei Statuen von ihr in Aigion». Daraus folgt nach ihm mit Notwendigkeit, dass die doppelte Darstellung

[1] I. Sieveking, Palladion: Roscher's Mythol. Lex. Bd. III S. 1331. Vgl. auch Furtwängler ebend. Bd. I S. 691.

auf zwei Eigenschaften der Göttin Bezug hat, die aber nicht leicht zu bestimmen sind, wenn wir auch, wie er meint, auf Grund des kleinen Unterschiedes zwischen den beiden Gorgoneien, von denen das eine grimmiger ist, vielleicht in diesem die kriegerische und in dem andern die friedliche Eigenschaft der Göttin erkennen können (S. 7).

Ebenso wenig haltbar erscheint die Meinung des Generalephors Kavvadias, der sich unter Abweisung der Ansicht Mylonas' folgendermassen äussert. « Zur Erklärung dieses sonderbaren Reliefs können wir nicht annehmen, dass es zwei in einem Doppeltempel aufgestellte Statuen der Göttin abbildet, noch auch, dass es überhaupt die Athena unter zwei besonderen Eigenschaften darstellt, da die beiden Bilder der Göttin ganz gleich sind. Es giebt allerdings einen kleinen Unterschied bei dem auf dem Schilde abgebildeten Gorgoneion, aber das ist ein zufälliger Irrtum des Bildhauers, der die Absicht hatte, zwei ganz gleiche Exemplare herzustellen; aber selbst wenn diese Verschiedenheit gewollt wäre, so würde sie doch nicht genügen, um zwei verschiedene Eigenschaften der Göttin zu bezeichnen. Unter diesen Umständen muss der Beweggrund für diese doppelte Darstellung anderswo gesucht werden. Vielleicht ist das Relief von zwei Personen gestiftet, die von einem gemeinsamen Grunde zur Stiftung angetrieben wurden; vielleicht waren die Stifter zwei Städte oder Gemeinden, die unter dem besonderen Schutze der Athena standen, und wurde deshalb auf dem Votiv für jede von ihnen das Bildnis der Göttin besonders angefertigt».

Nachdem ich zu der Erkenntnis gekommen bin, dass wir hier keine Darstellung der Athena, sondern Palladien haben, kann ich unter Berücksichtigung des Fundorts bei Athen und der Gleichheit der Darstellung bei beiden Stücken eine einfachere und gerade mit den attischen Mythen in Einklang stehende Erklärung vorschlagen.

In der Überlieferung über das troische Palladion, die Homer noch nicht kennt, aber schon Arktinos berichtet, ist besonders beachtenswert, dass es in Ilion zwei Palladien gab, das Original und eine Nachbildung, die einander vollkommen glichen und jedes in einem besonderen Abteile des Tempels aufgestellt waren, d.h. wie sie auf unserm Relief abgebildet sind: «Ἀρκτῖνος δέ φησιν ὑπὸ Διὸς δοθῆναι Δαρδάνῳ Παλλάδιον ἓν καὶ εἶναι τοῦτο ἐν Ἰλίῳ ἕως ἡ πόλις ἡλίσκετο, κεκρυμμένον ἐν ἀβάτῳ· εἰκόνα δ᾽ ἐκείνου κατεσκευασμένην ὡς *μηδὲν τῆς ἀρχετύπου διαφέρειν* ἀπάτης τῶν ἐπιβουλευόντων ἕνεκα ἐν φανερῷ τεθῆναι καὶ αὐτὴν Ἀχαιοὺς ἐπιβουλεύσαντας λαβεῖν»[1].

Über das Schicksal dieser beiden ganz gleichen Palladien giebt es zwei verschiedene Überlieferungen, die mit Attika und Athen eng verbunden sind, d. h. mit der Gegend, wo das Relief aufgefunden worden ist. Beide wurden von Diomedes und Odysseus geraubt[2], die wegen des Besitzrechtes auf das Original in einen heftigen Streit gerieten[3]; infolge dieses Streites wurde das Original-Palladion durch das Eingreifen der anderen Führer der Achaier dem König von Athen Demophon, Sohne des Theseus und Bruder der Akamas, in Verwahrsam gegeben: «τὸ Παλλάδιον, τὸ διιπετὲς καλούμενον, ὃ Διομήδης καὶ Ὀδυσσεὺς ἱστοροῦνται μὲν ὑφελέσθαι ἀπὸ Ἰλίου, παρακαταθέσθαι δὲ Δημοφῶντι (Dion. Rhod. bei Clem. Alex. Protrept. 4, 27). Diesen Streit giebt ein schönes Vasengemälde des Hieron[4] in lebhafter Darstel-

---

[1] Dion. Hal. Antiqu. I, 69 (=Epic. Graec. fragm. ed. G. Kinkel Bd. I, S. 50, 1). Siehe auch Clem. Alex. 14. 12: «Ἀπελλᾶς δὲ ἐν τοῖς Δελφικοῖς **δύο** φησὶ γεγονέναι τὰ Παλλάδια».

[2] Ptol. Heph. in Phot. Bibl. c. 190 p. 148 Bk.—S. auch die Relief-Tonplatte in Arch. Zeitung IV S. 203, Taf. 37 (=Ἐφημ. Ἀρχ. 1890 S. 8, Einschalt-Tafel N⁰ 2), auf der Odysseus und Diomedes dargestellt sind, wie sie jeder ein Palladion wegtragen.

[3] Vgl. oben S. 69 (Funde von Antikythera N⁰ 27-28).

[4] Monn. dell'Inst. Bd. VI, Taf. XXII, und O. Jahn, Il ratto del Palladio: Annali dell' Instituto, Bd. XXX (1858) S. 256 fg. —S. Reinach, Répertoire des vases peints, I S. 150.

lung wieder; wir sehen hier, wie Diomedes und Odysseus, jeder mit einem Palladion im Arm, sich gegenseitig angreifen, während ausser dem Oberfeldherrn Agamemnon und dem ältesten Heerführer Phoinix die zwei Söhne des Theseus, Akamas und Demophon, eben jener Athener, dem das Palladion später in Verwahr gegeben wurde, sich bemühen, die Streitenden zu beruhigen. Wie wenn der attische Charakter des Bildes noch genauer betont werden sollte, steht mitten auf dem Gefässe Theseus, der Vater der beiden athener Helden, vor seiner Mutter Aithra; die Fortsetzung der Kampfszene bildet eine Ratsversammlung von sechs Geronten, d. h. das Gericht, das entweder in der Troas über den Streit zwischen Odysseus und Diomedes wegen des Palladions oder über den später zwischen Demophon und Agamemnon wegen desselben Palladions entstandenen Zwist entschied.

Über diesen letzteren berichtet eine offenbar spezifisch attische Sage[1], nach der Agamemnon nur eine Nachahmung des echten Palladions nach Argos wegführt: «Δημοφῶν παρὰ Διομήδους τὸ Παλλάδιον παρακαταθήκην λαβὼν ἐφύλαττεν. Ἀγαμέμνονος δὲ ἀπαιτοῦντος, τὸ μὲν ἀληθινὸν ἔδωκεν ἀνδρὶ Ἀθηναίῳ καλουμένῳ Βουζύγῃ, κομίζειν Ἀθήναζε. *ἴσον δὲ καὶ ὅμοιον ἄλλο κατασκευάσας* εἶχεν ἐπὶ τῆς σκηνῆς. Ἀγαμέμνονος δὲ σὺν πολλῇ χειρὶ ἐπελθόντος ἀπεμάχετο ἐπὶ μακρόν, δόξαν ἐμποιῶν ὡς ὑπὲρ τοῦ ἀληθινοῦ προκινδυνεύοι. πολλῶν δὲ τραυματιῶν γενομένων, οἱ μὲν ἀμφὶ Δημοφῶντα ὑπεῖξαν, Ἀγαμέμνων δὲ τὸ παραπεποιημένον Παλλάδιον λαβὼν ἐξαπατηθεὶς ᾤχετο»[2].

Von dieser Überlieferung, die beweisen wollte, dass in Athen, und nicht in Argos, das echte Palladion aufbewahrt werde, weichen in den Einzelheiten andere ebenfalls attische Sagen ab, die sich um das Recht der Athener auf den Besitz des Palladions drehen, und mit denen sich, sicherlich erst in späteren Zeiten, die Absicht verbunden hat, den Grund zu erklären, weshalb das ἐπὶ Παλλαδίῳ genannte Gericht der Epheten über unfreiwilligen Totschlag Recht sprach[1]. Nach diesen aus vielen alten Quellen bekannten Sagen wurde das Palladion von Demophon in Attika geraubt und verborgen, und zwar nahm er es dem Agamemnon oder auch dem Diomedes selbst weg. So sagt Pausanias (I, 28, 8-9): «Ὁπόσα δὲ ἐπὶ τοῖς φονεῦσιν, ἔστιν ἄλλα· καὶ ἐπὶ Παλλαδίῳ καλοῦσι καὶ τοῖς ἀποκτείνασιν ἀκουσίως κρίσις καθέστηκε. καὶ ὅτι μὲν Δημοφῶν πρῶτος ἐνταῦθα ὑπέσχε δίκας, ἀμφισβητοῦσιν οὐδένες· *ἐφ᾽ ὅτῳ δέ*, διάφορα ἐς τοῦτο εἴρηται. Διομήδην φασὶν ἁλούσης Ἰλίου ταῖς ναυσὶν ὀπίσω κομίζεσθαι, καὶ ἤδη τε νύκτα ἐπέχειν, ὡς κατὰ Φάληρον πλέοντες γίνονται, καὶ τοὺς Ἀργείους ὡς ἐς πολεμίαν ἀποβῆναι τὴν γῆν, ἄλλην που δόξαντας ἐν τῇ νυκτὶ καὶ οὐ τὴν Ἀττικὴν εἶναι. ἐνταῦθα Δημοφῶντα λέγουσιν ἐκβοηθήσαντα, οὐκ ἐπιστάμενον οὐδὲ τοῦτον τοὺς ἀπὸ τῶν νεῶν ὡς εἰσὶν Ἀργεῖοι, καὶ ἄνδρας αὐτῶν ἀποκτεῖναι *καὶ τὸ Παλλάδιον ἁρπάσαντα* οἴχεσθαι, Ἀθηναῖόν τε ἄνδρα οὐ προϊδόμενον ὑπὸ τοῦ ἵππου τοῦ Δημοφῶντος ἀνατραπῆναι καὶ συμπατηθέντα ἀποθανεῖν· ἐπὶ τούτῳ Δημοφῶντα ὑποσχεῖν δίκας οἱ μὲν τοῦ συμπατηθέντος τοῖς προσήκουσιν, οἱ δὲ Ἀργείων φασὶ τῷ κοινῷ». Andere wiederum berichten: Κλειτόδημος δέ φησιν, *Ἀγαμέμνονος* σὺν τῷ Παλλαδίῳ προσενεχθέντος Ἀθήναις, Δημοφῶντα ἁρπάσαι τὸ Παλλάδιον καὶ πολλοὺς τῶν διωκόντων ἀνελεῖν. τοῦ δὲ Ἀγαμέμνονος δυσχεραίνοντος, κρίσιν ὑποσχεῖν ὑπὸ ν´ Ἀθηναίων καὶ ν´ Ἀργείων, οὓς ἐφέτας κληθῆναι διὰ τὸ παρ᾽ ἀμφο-

---

[1] Polyaen. 1, 5.

[2] Vgl. auch Lysias in Schol. Aristid. S. 320 (Dind.): «Ὁ γὰρ Δημόφιλος (sic) παρὰ Διομήδους ἁρπάξας (τὸ Παλλάδιον) εἰς τὴν πόλιν ἤγαγεν». — Bekker, Anecd. gr. I S. 311: «φασὶ γὰρ Δημοφῶντα ἁρπάσαντα Διομήδους τὸ Παλλάδιον φεύγειν ἐφ᾽ ἅρματος», u.s.w.

[1] Genauer nach Aristot. Pol. Ath. 57, 3: ***«τῶν δ᾽ ἀκουσίων καὶ βουλεύσεως*** (τὰς δίκας), ***κἂν οἰκέτην ἀποκτείνῃ τις ἢ μέτοικον ἢ ξένον»***, οἱ ἐπὶ Παλλαδίῳ (δικάζουσι).

τέρων ἐφεθῆναι αὐτοῖς περὶ τῆς κρίσεως[1].

Den Ausgang des Rechtstreites über den Besitz des echten Palladions deuten andere Quellen an, z. B. «ὕστερον Ἀκάμαντος (dessen Bruder Demophon war) γνωρίσαντος ***καὶ τοῦ Παλλαδίου εὑρεθέντος,*** κατὰ χρησμὸν αὐτόθι τὸ δικαστήριον ἀπέδειξαν»[2], und Ἀκάμας δὲ ἐμήνυσεν, ὅτι (die beim Hafen Phaleron getöteten Feinde) εἶεν Ἀργεῖοι, τὸ Παλλάδιον ἔχοντες· καὶ οἱ μὲν ταφέντες ἀγνῶτες προσηγορεύθησαν, τοῦ θεοῦ χρήσαντος, *αὐτόθι δὲ ἱδρύθη τὸ Παλλάδιον*»[3]. Es hat also wohl, da Demophon das Palladion nicht ausliefern wollte und vielleicht erst in Attika, nicht schon in Troja, um Agamemnon zu täuschen, das ganz gleiche Abbild davon herstellen liess, über das Polyainos (s. oben) spricht, sein Bruder Akamas, der darüber schon von Troja her Bescheid wusste, das echte Palladion aufgefunden und erkannt — er war wohl jetzt einer der Epheten, die den Urteilspruch zu fällen hatten —; trotzdem blieb das Palladion infolge göttlicher Entscheidung (κατὰ χρησμὸν) bei den Athenern und wurde an dem Orte, wo die Argiver erschlagen und bestattet[4] worden waren, aufgestellt, nahe dem Hafen (auf dem Hügel Sikelia?), wo sich das nach ihm benannte Gericht ἐπὶ Παλλαδίῳ befand[5].

Was aus dem zweiten Palladion des Demophon, über das diese Variante des Mythus spricht, geworden ist, wissen wir nicht. Immerhin müssen wir aber annehmen, dass es dem Kulte nicht entzogen worden ist. Einige Überlieferungen bezeichnen beide trojanischen Palladien als heilig; sie wurden nach ihnen von Athena der Chryse, Tochter des Arkaders Pallas, geschenkt, als sie die Gattin des Dardanos wurde, der jene nach Ilion gebracht hatte[1]. Ferner wissen wir, dass es in Athen ausser einer Athena ἐπὶ Παλλαδίῳ auch eine Athena ἐπὶ Παλλαδίῳ Δηριονείῳ gab (CIA I, 273). Aus einer andern Quelle erfahren wir über den Kult zweier Palladien in Athen, «τοῦ τε καταλκομένου τὸν αὐτόχθονα (was vielleicht in τοῦ τε κατενηνεγμένου τῶν αὐτοχθόνων zu verändern ist) καὶ τοῦ παρὰ τῶν Γεφυραίων καλουμένου»[2], «διὰ τὸ ἐπὶ τῆς γεφύρας τοῦ Σπερχειοῦ (so statt Ἰλισοῦ) ποταμοῦ ἱερατεύειν τῷ Παλλαδίῳ». Wir müssen annehmen, dass das διιπετὲς oder κατενηνεγμένον, d. h. das vom Himmel gefallene Palladion von den Urathenern, das andere von den bei Athen angesiedelten Gephyraiern verehrt wurde[3].

Wenn wir nun berücksichtigen, dass der Wohnplatz der Gephyraier und der Gerichtshof ἐπὶ Παλλαδίῳ ausserhalb der Stadtmauern Athens und nahe bei einander, wenn nicht an derselben Stelle, lagen, dass sich ferner im Bezirke dieses Gerichtshofes eine Begräbnisstätte befand (s. oben), so dürfen wir vermuten, dass das «auf einem Felde nicht weit von Athen» oder gar «auf einem Grabe» (Mylonas a. a. O. S. 8) entdeckte Relief die beiden ganz gleichen Palladien des Demophon abbildet, die unter verschiedenen Namen in Athen Verehrung genossen.

Es ist nicht unangebracht zu erwähnen, dass

---

[1] Suidas s. v. ἐπὶ Παλλαδίῳ. — S. auch Eust. Comm. Odyss. S. 1419. Harpocr. s.v. ἐπὶ Παλλαδίῳ. Etym. M.s.v. ἐπὶ Παλλαδίῳ.

[2] Phanodemos bei Suid. a. a. O.

[3] Poll. VIII 118.

[4] Schol. Aeschin. 2,93: «Ἀργεῖοι τὸ Παλλάδιον ἔχοντες, τὸ ἀπὸ Ἰλίου καὶ ἐκ Τροίας ἀνακομιζόμενοι ὡρμίσαντο Φαληροῖ καὶ αὐτοὺς τῶν ἐγχωρίων τινὲς ἀκουσίως ἀναιροῦσι. μενόντων δὲ ἐπὶ πολὺν χρόνον τῶν νεκρῶν ἀδιαφθόρων καὶ ἀψαύστων ὑπὸ τῶν θηρίων, πολυπραγμονήσαντες οἱ ἐγχώριοι ἔγνωσαν παρ' Ἀκάμαντος ὅτι Ἀργεῖοι ἦσαν, καὶ τὸ Παλλάδιον εὑρόντες ἱδρύσαντό τε παρὰ τῇ Ἀθηνᾷ τῇ Φαληροῖ, ***καὶ τοὺς νεκροὺς θάψαντες δικαστήριον ἐποίησαν ἐκεῖ*** τοῖς ἐπὶ ἀκουσίῳ φόνῳ φεύγουσι». S. auch Hesych. s. v. ἀγνῶτες θεοί: οὕτω λέγεσθαι φασὶ τοὺς μετὰ τὸν τῆς Ἰλίου πλοῦν Φαληροῖ προσχόντας καὶ ἀναιρεθέντας ὑπὸ Δημοφῶντος ταφῆναι.

[5] Über meine Vermutung, dass dieses Gericht auf dem Hügel Sikelia (bei den heutigen Schlachthäusern) anzusetzen ist, s. Ἄστυ vom 9. Febr. 1905 (Ἡ καταστροφὴ τοῦ λόφου τῶν Ἐφετῶν).

[1] Kallistrat. und Satyros bei Dion. Halic. I 68.

[2] Pherekydes und Antiochos in Schol. Aristid. Panathen. III, 320 (Dind.). Vgl. Joh. Lyd. De mens. IV, 15 ed. Wünsch.—Serv. ad Verg. Aen. II 165, 166. — Preller-Robert, Griech. Myth. S. 226, 1.—O. Gilbert, Griech. Götterl. (Leipz. 1898) S. 373, 1.

[3] Über die Gephyraier s. Journ. inter. d'arch. num. IV S. 299-301 und 510-511.

auf einem Cameo mit der Darstellung des Prozesses über Orestes beim Gerichtshofe ἐπὶ Παλλαδίῳ das zur Bezeichnung dieses Gerichtes dienende Palladion ganz in der Weise wie auf unserm Relief abgebildet ist[1]. Ferner ist zu bemerken, dass gerade aus dem V. Jahrhundert, in das dieses Relief zu setzen ist, viele Widmungen von Palladien durch Athener berichtet werden. So weihten die Athener aus der persischen Kriegsbeute ein Palladion nach Delphi[2], das auf einem Palmzweige stand, Nikias ein auf der Akropolis aufgestelltes vergoldetes Palladion[3], Archias aus Peiraieus ein mit Gold geschmücktes Palladion aus Elfenbein[4], nicht zu vergessen die vergoldeten Palladien, mit denen die Athener die Vorderteile ihrer Trieren verzierten[5].

Wenn diese Erklärung des attischen Reliefs richtig ist, wie ich wenigstens glaube, so dürfte sie geeignet sein, auch auf die vielen bisher unerklärten Doppeldarstellungen von Göttern aus späterer Zeit, besonders auch auf Münztypen[6], Licht zu werfen.

8. N° 126. (Tafel XXIV und XXV).

Grosses Relief aus Eleusis, Demeter, Persephone und Nisos[7].

Dieses schönste und grösste Relief des National-Museums wurde gegen Anfang des

[1] Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 58, 4.

[2] Plutarch., Nicias 13.

[3] Plutarch. ebd. 3. Vgl. auch das von Furtwängler (Meisterw. der griech. Pl. S. 202, 2) angeführte Relief eines vor einem Palladion stehenden Heerführers.

[4] CIA. II, 2, 660, Z. 18.

[5] Aristoph. Acharn. 547 und Schol.

[6] Ein Verzeichnis von solchen, das sich leicht vermehren liesse, bei Imhoof-Blumer, Kleinasiatische Münzen Bd. II, S. 312-320.

[7] Bibliographie: **Pervanoglu:** Bulletino dell'Instituto, 1859 S. 200, 1860 S. 216.

Stephani, Compte-rendu, 1859 S. 106, 2.

H. Brunn: Bulletino dell'Instituto, 1860 S. 69. Philologus Bd. XVI (1860) S. 177.

Revue archéologique 1860, S. 401.

L. Vitet, Les marbres d'Eleusis: Revue des deux mondes, Band XXX (1860 1 Mars) S. 217-226.

F. Lenormant, Les marbres d'Eleusis: Gazette des Beaux-Arts, 1860 (15 Avril) S. 65-84, Abb.

A. P. Ραγκαβῆς, Περὶ τοῦ Ἐλευσινιακοῦ ἀναγλύφου: Πανδώρα (Athener Zeitschr.) 1860, Ἰούλιος, Heft 247, S. 162-167.

Perrin: Revue européenne 1860, 15 Mars.

J. Overbeck, Über ein in Eleusis gefundenes Relief, welches des Triptolemos Aussendung darstellt: Berichte über die Verhandlungen der K. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, 1860 (1 Juli) S. 163-194, Taf. X.

Περβάνογλους, Περὶ τοῦ Ἐλευσινίου ἀναγλύφου: Φιλίστωρ, Bd. I (1861) S. 71-77.

Welcker, Bassorilievo di Eleusi: Annali dell'Instituto 1860 (März) S. 217-226. Monumenti dell'Inst. VI, Taf. XLV.

A. Michaelis: Annali dell'Inst., 1860 S. 470-472.

Michaelis: Arch. Anzeiger, 1860, 6, 66; — **Gerhard,** ebd. S. 99.—**J. Overbeck,** Zum Eleusinischen Relief, ebd. S. 113-114.— **Welcker,** Das zu Eleusis entdeckte Relief, ebd. 1861 S. 165-167. — **Boetticher,** Über den Eleusinischen sogenannten Altarknaben, ebd. S. 194.

J. Overbeck, Das Eleusinische Relief nochmals: Berichte der Verh. der K. Sächs. Gesellschaft, 1861 (26 October) S. 133-144, Taf. V.

Bréton, Athènes (Paris 1862) S. 370-371.

Bötticher, Untersuchungen auf der Akropolis zu Athen (1862) S. 226.

Bötticher, Verzeichn. der Gypsabgüsse in Berlin, 2e Aufl. S. 70-76 (Ehrenmal eines athenischen Herdknaben).

Welcker, Demeter, Kore und Iacchos: Alte Denkmäler, Bd. V (1864) S. 104-121, Taf. VI (aus Annali 1860 mit Zusätzen).

O. Jahn, Die alte Kunst und die Mode: Populäre Aufsätze aus der Alterthumswiss. (Bonn 1868) S. 230-231.

R. Kekulé, Die antiken Bildwerke im Theseion zu Athen (1839) N° 62, S. 32-35 (Demeter, Triptolemos (?) und Kora).

Flasch: Bull. dell'Inst. 1872 S. 8 (29 Dicembre 1871).

Schöne, Griech. Reliefs aus Athen. Sammlungen S. 30, 54.

Conze, Heroen- und Götter-Gestalten der griech. Kunst (Wien 1875) S. 29-30.

Martinelli, Catalogo dei getti in gesso (Atene 1875) n° 66.

Overbeck, Kunstmythologie, Bd. III, 426-429, 564-570. Atlas Taf. XIV, 8.

Overbeck, Geschichte der griech. Plastik I³ (1881).

Milchhöfer, Die Museen Athens (1881) S. 19, N° 14.

Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen (Marburg 1881) S. 58-59 N° 314.

Friederichs-Wolters, Gypsabgüsse (Berlin 1868-1885) S. 391-393 N° 1182 (298).

T. S. . .: Literar. Central-Blatt, 1887, 255.

H. Hettner, Das Königl. Museum der Gypsabgüsse zu Dresden (1881) S. 34 N° 66.

Brunn-Bruckmann, Denkm. griech. und röm. Skulptur n° 7.

Baumeister, Denkmäler I, S. 411-413, Fig. 454.

Lepsius, Marmorstudien N° 165.

Collignon, Mythologie figurée de la Grèce (1883) S. 247.

Winter: Jahrbuch des Arch. Instit. 1887 S. 226, Anm. 32, und S. 238-239.

Καββαδίας, Κατάλογος (1886/7) S. 58-60, N° 5 = Γλυπτὰ (1890,2) S. 119-121, N° 126.

B. Graef: Ath. Mitteil. Bd. XV (1890) S. 36-38.

R. v. Schneider, Kora: Jahrbuch der kunsthistorischen

Jahres 1859[1] bei den Grundarbeiten zur Errichtung der Gemeindeschule von Eleusis neben der fast ganz zerfallenen Kapelle des H. Zacharias gefunden, die unweit der östlichen Seite des heiligen Bezirks von Eleusis gelegen ist.

Die Archaeologen, die gleich nach der Auffindung des Reliefs die Darstellung auf den Triptolemos-Mythus bezogen, nahmen an, diese Kapelle des H. Zacharias stehe auf dem Platze des Triptolemos-Tempels, von dem Pausanias (I 28, 6) sagt, er liege ausserhalb der Mauer des heiligen Bezirks von Eleusis. Das trug nicht wenig zur Erhaltung der Meinung bei, der auf dem Relief dargestellte Knabe sei Triptolemos; aber die später an demselben Punkte von D. Philios ausgeführten Ausgrabungen haben überzeugend bewiesen, dass unter der besagten Kapelle nie etwas anderes existiert hat, als eine grosse byzantinische Kirche, die

Sammlungen des Österr. Kaiserhauses, Bd. XII, 1 (1891) S. 72 fg.

Furtwängler, Meisterwerke der griech. Plastik (1893) S. 39,4.

Pallat: Jahrbuch des Arch. Inst. 1894 S. 3, Anm. 4.

Preller-Robert, Griech. Mythol. (1894) S. 772, 1.

Δ. Φίλιος: Athen. Mitt. Bd. XIX (1894) S. 170. Bd. XX (1895) S. 247-253, 259.

Δ. Φίλιος, Eleusis, ses mystères, ses ruines et son musée (Athènes 1896) S. 54 und 56-57.

L. Bloch, Kora: Roscher's Myth. Lex. Bd. II (1897) S. 1347-1348 und 1352-1354.

Kekulé von Stradonitz, Über Kopien einer Frauenstatue aus der Zeit des Pheidias: LVII. Berl. Winckelmannsprogramm (1897) S. 24 f. — Archaeol. Jahrbuch 1897, Anzeiger, S. 74 f. (2 Febr. 1897).

Kalkmann: Archaeol. Anzeig. 1897 S. 136 (Juni).

Collignon-Baumgarten, Geschichte der griech. Plastik, Bd. II S. 149-150, Fig. 68.

Furtwängler, Griechische Originalstatuen in Venedig: Abh. der bayer. Akad. 1898 S. 287.

Helbig, Führer II, 835.

Michaelis, Besprechung von Furtwängler und Urlichs, Denkmäler griech. und röm. Sculptur: Südwestdeutsche Schulblätter 1898 S. 263.

O. Kern: Pauly-Wissowa, Realencyclop. Bd. IV (1901) S. 2763.

M. Ruhland, Die Eleusinischen Göttinnen (Strassburg 1901) S. 11, 36, 58 ff.

Springer-Michaelis, Geschichte der Kunst, Band I (1904) S. 149-150, Fig. 68.

[1] Nur Pervanoglu (in **Φιλίστωρ** 1861) sagt zweimal 1858, offenbar irrtümlich.

auf den Trümmern eines römischen Hauses erbaut worden war[1]. Wahrscheinlich ist also das Relief, als diese Kirche errichtet wurde, von irgend einem alten Bau in Eleusis weggenommen worden, um entweder zur Ausschmückung oder als Fussplatte der Kirche zu dienen, wie das auch mit den drei Reliefplatten von Mantineia geschehen ist, auf denen der musikalische Wettstreit zwischen Apollon und Marsyas dargestellt ist[2].

Das Relief besteht aus pentelischem Marmor und hat ganz seltene Masse: Höhe 2,40, Breite 1,52, Dicke 0,16.

Die auf ihm abgebildeten Figuren sind über Menschengrösse, die beiden Frauen 1,98, der Knabe 1,60 hoch. Die Arbeit ist ausserordentlich flach, sie erhebt sich kaum auf 0,05, sodass man glaubt, es sei mehr ein Gemälde als ein Relief. Oben und unten wird es von einem etwas vorspringenden Rahmen begrenzt; der obere Rahmen ragt über die beiden Seitenwände hinaus, die sorgfältig abgeglättet sind, während die hintere Fläche nur grob bearbeitet ist; das Relief schmückte also ehemals die Wand eines grossen Gebäudes, und zwar war es in einiger Höhe angebracht, da die Darstellung, wie hervorragende Kenner schon beobachtet haben, darauf berechnet ist, aus der Nähe betrachtet zu werden.

Es giebt beinahe keinen Ausdruck der Bewunderung, der von den vielen Archaeologen und Kunstkennern aller Nationen, die über den künstlerischen Wert dieses Stückes geschrieben haben, bei seiner Beurteilung nicht angewandt worden wäre. Alle stimmen darin überein, dass in Schönheit und Vollendung Gleichwertiges nur der Skulpturenschmuck des Parthenon aufzuweisen hat, und nehmen an, es sei ein Werk von Pheidias selbst oder wenigstens aus seiner Zeit und Schule. Der Versuch

[1] Philios, Eleusis S. 11 und 56-57.

[2] S. weiter unten die Abhandlung darüber.

Overbecks, es zu einem Werke des Praxiteles zu machen, hat keine Anhänger gefunden.

So sehr nun alle Archaeologen in der Wertschätzung des wirklich köstlichen und des Meissels eines Pheidias würdigen Stückes einer Meinung sind, so sehr gehen sie in der Erklärung der Darstellung auseinander.

Die erste Ansicht, die auch jetzt noch die meisten Anhänger zählt, geht dahin, dass hier Demeter und Kore abgebildet sind und in ihrer Mitte Triptolemos, dem die eine Ähren (jetzt nicht mehr vorhanden) reicht, während die andere ihn bekränzt. Diese oft und in langen Abhandlungen verteidigte Meinung hat u. A. Welcker heftig bekämpft und die abweichende Ansicht geäussert, dass der zwischen den beiden eleusinischen Göttinnen stehende Knabe der mystische Iakchos sei. Stephani schlug eine dritte Erklärung vor, indem er meinte, der Knabe sei der junge Plutos. Alle diese drei Auschauungen verwarf wiederum Boetticher; nach ihm handelt es sich garnicht um göttliche Personen, sondern das Relief ist nur ein Ehrenmal eines athenischen Heerdknaben, d. h. eines *παῖς ἀφ' ἑστίας μυηθείς*, der zwischen zwei Priesterinnen der Stadtgöttinnen von Eleusis steht.

Ein anderer deutscher Archaeologe, Flasch, nahm an, die eine der Göttinnen des Reliefs reiche dem vor ihr stehenden Knaben Weizenkörner, und meinte mit Rücksicht darauf, dass bei den eleusinischen Agonen Feldfrüchte als Siegespreis dienten, dass der dargestellte Knabe einfach ein Sieger in einem dieser Agone sei, der von den Göttinnen selbst den Preis erhalte, und der dann zur Erinnerung an seinen Sieg später das Relief geweiht habe. Ähnlich dachte auch Milchhöfer, es handele sich um ein Weihgeschenk, das sich nicht auf eine mythologische Szene, sondern auf ein wirkliches Ereignis beziehe, das zur Aufstellung des Denkmals Veranlassung gegeben habe, und glaubte, der Knabe zwischen den Göttinnen sei der Spross irgend einer edlen Familie, der sich dem Dienste der beiden Gottheiten von Eleusis gewidmet oder in den eleusinischen Agonen gesiegt habe.

Merkwürdig ist es, dass sich die Meinungsverschiedenheit nicht auf die Erklärung der Szene und den Namen des dargestellten Knaben beschränkte, sondern sich auch auf die Frage ausdehnte, welche von den beiden Göttinnen die Demeter und welche die Kore oder Persephone sei, trotz des auf dem Relief deutlich zum Ausdruck gebrachten Unterschiedes im Alter [1]. Die Einen behaupteten, Demeter sei die zur Linken, die Andern die zur Rechten. Die Auffindung eines andern eleusinischen Reliefs, das nach seinem Stifter Lakrateides benannt wird, hat in dieser Frage Einstimmigkeit geschaffen, da auf ihm die Darstellung der Kore nach dem hier behandelten Relief kopiert ist. Somit beschränkt sich der Zweifel nunmehr nur noch auf die Frage, wen wir unter dem Knaben zu verstehen haben und welche Handlung zwischen ihm und den Göttinnen vorgeht.

Zum genauen Verständnis des augenblicklichen Standes der Frage genügt es zu bemerken, dass selbst die heissesten Verteidiger der Ansicht, es handele sich um eine bestimmte mythologische Szene, zugestehen, dass kein

[1] Diese Verschiedenheit ist besonders dann leicht zu erkennen, wenn das Relief von links belichtet ist (s. den Kohlenlichtdruck N° 126 von Rhomaides), d. h. wenn das Gesicht der Demeter im Schatten bleibt; bei entgegengesetzter Belichtung (wie z. B. in der Abbildung bei Overbeck) wird sie sehr vermindert, wodurch sich auch die sonst sehr sonderbare Täuschung der Archaeologen erklärt, die den grossen Altersunterschied nicht erkannt haben, während ihn doch der Künstler dadurch andeuten wollte, dass er die Demeter als reife Mutter, die Kore als junge, blühende Gemahlin Plutons darstellte. Diese Beobachtung und die später folgenden Auseinandersetzungen über die Aufstellung des Denkmals zur Zeit von Perikles' Tätigkeit für Eleusis machen es wahrscheinlich, dass das Relief ursprünglich die nördliche Mauer des Telesterion von aussen schmückte und links von einer der beiden Eingangstüren aufgestellt war, bei denen die heilige Strasse auslief (m^4 und m^5 auf dem Plane in Philios' Eleusis). Dort befindliche Skulpturen wurden selten vom Sonnenlicht getroffen, da dieses nur von Osten auf sie fallen konnte.

anderes Denkmal des Altertums den Helden der Szene und die Szene selbst, die sie als dargestellt annehmen, in ähnlicher Weise abbildet. Während wir z. B. eine ganze Reihe von Darstellungen des Triptolemos haben, bietet ihn keine als stehenden Jüngling und ohne seinen von Schlangen gezogenen Wagen. Eine grosse Meinungsverschiedenheit herrscht auch in Bezug auf die Gesten der dargestellten Personen und die Gegenstände, die sie in den Händen hielten, und selbst wenn irgendeine der vorgeschlagenen Ansichten allgemein angenommen würde, so bliebe doch immer noch genug des Absonderlichen, Dunkeln und Aufzuklärenden übrig [1].

Indem ich nun daran gehe, eine eigene ganz neue Deutung dieses berühmten Denkmals vorzuschlagen, nehme ich als Richtschnur den alten Grundsatz Lukian's, dass die wirkliche Erklärung in der Deutlichkeit der Figuren (σαφήνεια τῶν σχημάτων) [2] besteht. Mein Streben geht also dahin, die Figuren des Reliefs und die Szene möglichst deutlich zu machen, um dann zu zeigen, dass es einen attisch-eleusinischen Mythus giebt, der vorzüglich auf unser Denkmal passt und ausnahmslos alle seine bisher als sonderbar und unerklärlich betrachteten Einzelheiten in einfacher Weise erläutert. Betrachten wir also zuerst, was wir auf ihm an und für sich sehen, ohne jegliche Beziehung auf irgendwelchen Mythus.

Links vom Beschauer wird als Hauptperson der ganzen Darstellung eine hoheitsvolle Frau schon reiferen Alters mit Szepter abgebildet, offenbar die herrschende Stadtgöttin von Eleusis Demeter; sie steht nach rechts gewandt in der Weise, dass das Gewicht des Körpers auf dem rechten, mit der ganzen Sohle auftretenden Fusse ruht, während der linke Fuss etwas vorgestellt ist. Sie trägt einen bis auf die Füsse fallenden, ärmellosen Chiton und über ihm ein anderes leichtes und ganz kurzes Gewand, das kaum den Oberkörper bedeckt und beide Arme freilässt. Ihr Haupt, das sie mit ernstem Ausdruck zu dem Knaben vor ihr neigt, schmückt kurzes Haar, nach Trauersitte abgeschnitten und in einfachster Weise angeordnet, indem es in der Mitte geteilt ist und in aufgelösten, wellenförmigen Locken auf den Hals niederfällt [1].

Die bis zur Höhe des Gesichtes erhobene linke Hand stützt Demeter auf ein mit ihr gleich grosses Szepter, das oben mit einer stilisierten Blume geschmückt ist; die rechte erhebt sie zu dem vor ihr stehenden Knaben, indem sie ernst, aber wohlwollend, Ratschläge oder Weisungen an ihn richtet, bevor sie ihm einen kleinen, früher in Farbe ausgeführten, jetzt aber nicht mehr erkennbaren Gegenstand überreicht, den sie zwischen den Spitzen des Daumens und Zeigefingers hält, während die andern Finger untätig und geschlossen sind.

Der mit grösster Ehrfurcht vor ihr stehende und mit gespannter Aufmerksamkeit zu ihr aufblickende Knabe ist nackt dargestellt; an den Füssen trägt er Sandalen, die mit vielen Riemen befestigt sind. Das Gewicht seines Körpers ruht auf dem mit der ganzen Sohle den Boden berührenden rechten Fusse, wodurch, wie auch bei der Göttin vor ihm, vollständige Ruhe ausgedrückt wird. Von seiner rechten Schulter hängt bis auf den Boden eine lange Chlamys, die die ganze dem Beschauer sichtbare Körperhälfte unbedeckt lässt; die nach unten und etwas nach rückwärts gestreckte linke

---

[1] Bezeichnend dafür ist die Bemerkung Philios', der bei der Betrachtung des ihm unerklärlichen Umstandes, dass Demeter mit losem Haare dargestellt ist, in die Worte ausbricht: «Aber ist das etwa die einzige Absonderlichkeit dieses eleusinischen Werkes?» (Ath. Mitt. XX 252).

[2] De saltat. 36.

[1] Die gleich weiter unten zu besprechende Bewegung der Kore, die vielleicht andeuten soll, dass sie eben beim Lichte ihrer Fackel vom Hades heraufgekommen ist, um dem Knaben ihr Geschenk zu überbringen, könnte sehr wohl die Trauer der Demeter über das Verweilen ihrer Tochter bei Pluton erklären, die meines Erachtens durch die kurze Haartracht und die jeden Schmuckes entbehrende, ernste und in einem gewissen Gegensatze zu der Auffassung der Kore stehenden Darstellung ausgedrückt wird.

Hand fasst eine Falte der Chlamys, damit sie nicht lang über den Boden schleppt. Zugleich erhebt er, um den von der vor ihm stehenden Göttin übereichten Gegenstand zu empfangen, die rechte Hand in der Weise, dass die übrigen Finger geschlossen bleiben und *nur der Zeigefinger leicht vorgestreckt ist* (s. Abb. 80); man erkennt deutlich, dass sich dieser Finger, sobald Demeter zu sprechen aufhört, ganz austrecken wird, um das noch in ihrer Hand befindliche kleine Geschenk von der Grösse eines Ringes zu empfangen. Aller Wahrscheinlichkeit ist dies wirklich ein Ring und nicht, wie bisher meist angenommen wurde, ein Strauss von Ähren oder eine einzelne Ähre, ein Weizenkorn, eine Rolle oder gar eine Spange, die nach Boetticher Demeter dem Knaben giebt, um seine Chlamys damit zu schmücken [1]. Selbst angenommen, die Hand der Demeter könne irgend einen dieser Gegenstände halten, so könnte ihn doch der Knabe unmöglich in der Weise in Empfang nehmen, dass er nur den Zeigefinger vorstreckt, die andern Finger aber geschlossen hält.

Schliesslich haben wir hinter dem Knaben und mit einer Fackel im linken Arm eine junge Frau von blühender und göttlicher Schönheit, offenbar Persephone, die Tochter der Demeter. Sie steht auf dem rechten Fusse und trägt, wie Demeter, einfache Sandalen; der linke etwas zurückgesetzte Fuss berührt den Boden nur mit den Zehenspitzen, woraus geschlossen werden darf, dass die Göttin eben erst aus ihrem unterirdischen Reiche heraufgekommen ist. Während wir bei der oben beschriebenen Demeter Einfachheit, Ernst, Fehlen von Schmuck und kurze Haartracht, wie infolge der Trauer über die Abwesenheit ihrer Tochter, zu bemerken hatten, zeigt sich im Gegensatze dazu bei der jungen Gattin Plutons eine höchst sorgsame und gefällige Ausstattung. Ihr Haar ist zierlich und mit jonischer Anmut nach hinten mittelst eines Bandes heraufgebunden; ihren blossen Hals, die Ohren und Handgelenke schmückten früher metallene (wohl goldene) Bänder und Ringe, wie die an den betreffenden Stellen noch vorhandenen kleinen Löcher beweisen, zwei an den beiden Handgelenken, drei am Halse und eins an dem sichtbaren Ohrläppchen. Ihren Körper umhüllt ein fusslanger, feiner und mit kurzen Ärmeln versehener Chiton, der sich über der Brust lebhaft wölbt; die Bildung dieses Körperteiles, der in voller Schönheit dargestellt ist, hätte im Vergleich zu der schon etwas verblühten Fülle bei Demeter allein genügen können, um die Frage, wer die Mutter und wer die Tochter ist, zu entscheiden. Über dem Chiton trägt Kore einen in herrliche Falten gelegten Überwurf, der von der linken Schulter herunterfallend Brust und Arme freilässt. Die linke Hand hält eine grosse brennende Fackel, die auf dem Boden stehend gegen die linke Schulter gelehnt ist. Die rechte Hand dagegen — diese Geste ist besonders charakteristisch — legt Kore auf den Scheitel des Hauptes des vor ihr stehenden Knaben; die das Haupt berührenden drei letzten Finger hält sie halbgeschlossen, während sie mit der Spitze des Daumens und des Zeigefingers auf dem Scheitel etwas macht, das ihre ganze Aufmerksamkeit fesselt, wie die Neigung des Gesichtes andeutet. Wichtig ist zu bemerken, dass der Künstler einen über den Kopf des Knaben gehenden Streifen, gerade wo die Hand der Persephone tätig ist, in auffälliger Weise, aber gewiss absichtlich, unausgeführt gelassen hat; etwas derartiges ist bei den andern Köpfen des Reliefs nicht zu beobachten, obschon diese sich noch höher über dem Zuschauer befinden. Ferner ist gerade vor der Stirne des Knaben, nahe bei dem vorspringenden Haare, ein Loch zu bemerken, das grösser ist als die bei der

[1] «Diese seine r. Hand ist nach oben halb geöffnet; die drei letzten Finger waren an einander geschlossen und gekrümmt, der Zeigefinger ausgestreckt»: Kekulé, Bildw. Athens S. 34.

rechten Hand der Kore, aber auch zur Befestigung eines metallenen Gegenstandes gedient haben muss.

Die so deutlich ausgedrückte Tätigkeit der Kore, die uns den Schlüssel zur Erklärung des herrlichen Werkes geben wird, ist bisher durchaus misverstanden worden. Einige haben vermutet, Kore segne den Knaben, obschon den alten Griechen ein Segen durch Handauflegen unbekannt war; übrigens stützt man auch jetzt die Hand beim Segen nicht so auf das Haupt, wie es hier geschieht, sondern hält sie mit der inneren Fläche darüber. Andere Archaeologen, und zwar die meisten, nehmen an, Kore setze dem Knaben einen metallenen Kranz auf, der merkwürdigerweise nur durch das eine Loch vor der Stirne befestigt gewesen sein soll. Aber die Vergleichung mit den zahlreichen Denkmälern, auf denen eine Bekränzung abgebildet ist, zeigt unwiderleglich, dass die Handhaltung der Göttin ganz verschieden ist; nie stützt sich dabei ein Teil der Finger auf den Kopf, noch wird der Kranz mit Daumen und Zeigefinger allein gehalten, noch auch zeigt sich dabei eine so grosse, auf einen bestimmten Punkt des Kopfes gerichtete Aufmerksamkeit. Übrigens beweist eine Menge von Beispielen, dass zur Befestigung eines metallenen Kranzes auf Werken der Plastik eine ganze Reihe von Löchern um den Kopf herum nötig war [1], nicht etwa nur ein einziges und noch dazu an dem einen Ende des Kopfes. An und für sich ist es schon unlogisch zu vermuten, der Künstler hätte für den Kranz nur ein Loch gebraucht, dagegen zwei oder drei für die viel kleineren und leichteren Schmuckgegenstände der Kore, Ohrgehänge und Hals- und Armbänder. Noch andere Meinungen von Archaeologen anzuführen, wie z. B. dass in dem Loch vor der Stirne eine goldene Cikade oder

[1] S. das weiter unten beschriebene Relief (Metope) aus Epidauros mit einer Darstellung des Zeus (nicht Asklepios).

Stlengis (!) befestigt gewesen sei, dürfte fast überflüssig scheinen.

Es fragt sich nun, was wohl die Göttin mit solcher Aufmerksamkeit auf dem Haupte des vor ihr stehenden Knaben tun mag. Als ich zuerst die gleichsam mütterliche Sorgfalt bemerkte, mit der sie sich ihrem Werke widmet, erinnerte ich mich sofort an den alten Mythus, wie Poseidon seinem Enkel Pterelaos, dem Sohne des Königs der Taphier, Unsterbblichkeit verleiht, indem er auf seinem Haupte ein goldenes Haar einsetzt («ἐν τῇ κεφαλῇ χρυσῆν ἐνθεὶς τρίχα»)[1]. Die Fortsetzung des Mythus, wie Amphitryon gegen Taphos auszieht und vergebens die Eroberung versucht, bis Pterelaos' Tochter aus Liebe zu ihm ihrem Vater das goldene Haar raubt («ἄχρι μὲν οὖν ἔζη ὁ Πτερέλαος, οὐκ ἐδύνατο τὴν Τάφον ἑλεῖν, ὡς δὲ Πτερελάου θυγάτηρ Κομαιθὼ ἐρασθεῖσα Ἀμφιτρύωνος τὴν χρυσῆν τρίχα τοῦ πατρὸς ἐκ τῆς κεφαλῆς ἐξείλετο, τοῦ Πτερελάου τελευτήσαντος ἐχειρώσατο τὰς νήσους ἁπάσας»), wie er dann aber die Veräterin mit dem Tode bestraft, führte mich auf eine andere gleichlautende Erzählung, die wir als Urbild der vielen ähnlichen Mythen betrachten müssen, nämlich die von Nisos[2], dem ersten athenischen Fürsten von Megara und Eleusis, d. h. dem Fundorte unseres Denkmals, auf dem wir die Göttin Persephone tatsächlich in einer Weise beschäftigt sehen, als wenn sie etwas auf dem Haupte des vor ihr stehenden Knaben einsetzte.

Ich legte mir daher sofort die Frage vor: ist

[1] Apollod. 2, 45, und 7.—Tzetzes Schol. in Lycophr. Z. 932 und 939 und Chiliad. II Περὶ Σαμψὼν 534 fg.

[2] Die Quellen hat Wagner in Roscher's Mythol. Lex. Bd. III S. 425-433 s. v. Nisos gesammelt. — Seecke, De Niso et Scylla in aves mutatis. Progr. Berlin 1884. — Vgl. Roscher in Berliner Philol. Wochenschrift 1884 Sp. 1542 fg.—Preller-Robert, Griech. Mythol. S. 619. — Über neuere Sagen von Haaren wie die des Nisos s. J. G. Frazer, The golden bough (London 1900) Bd. III[2] S. 358-360. — Hahn, Griechische und albanesische Märchen I, 127. II, 282. — B. Schmidt, Griechische Märchen, Sagen und Volkslieder S. 91 fg. und Das Volksleben der Neugriechen S. 206. — G. A. Wilken, Die Simsonsage: *De Gides* 1888 N 5°.

der als Triptolemos, Iakchos, Plutos u. s. w. gedeutete Knabe des Reliefs nicht etwa eben dieser Nisos, der athenische Herrscher von Megara und Eleusis, der von der einen der eleusinischen Göttinnen als überirdisches Geschenk



Abb. 80.

das berühmte goldene Haar oder die Locke von goldenen oder purpurnen Haaren erhält?

Nisos ist hauptsächlich bekannt aus der sich auf sein späteres Alter beziehenden tragischen Erzählung, nach der seine Tochter Skylla, sei es dass sie in Liebe zu Minos, dem Megara belagernden König von Kreta, entbrannte, sei es dass sie von diesem durch Geschenke bestochen wurde, bei Nacht, als ihr Vater schlief, von seinem Scheitel die goldenen Haare der Unsterblichkeit abschnitt, die ihn und sein Reich nach dem Willen der Götter vor jeder Gefahr schützten. Skylla bringt dann die abgeschnittene Haarlocke dem Minos, der inzwischen schon Megara erobert und den wie Samson kraftlos gewordenen Nisos getödtet hat. Aber Minos will von der Verräterin ihres Vaters und ihrer Heimat nichts wissen. Sie stürzt sich darauf selbst ins Meer oder wird von Minos am Steuerruder seines Schiffes festgebunden durch den saronischen Meerbusen gezogen und dann nach der einen Überlieferung in das bekannte scheussliche Untier des Meeres, nach einer andern in den Vogel Keiris (Ciris) oder einen Kranich verwandelt, der von dem Seeadler, d. h. nach der Sage von ihrem in einen solchen verwandelten Vater, mit wütendem Eifer verfolgt wird. Griechische und lateinische Dichter und Mythographen haben diese Erzählung mehrfach verarbeitet; auch in der Neuzeit hat sie bei uns einer der hervorragendsten Dichter des modernen Griechenlands bekannt gemacht. Aber gerade dadurch, dass sie die allgemeine Aufmerksamkeit der Mythographen auf sich zog, sind die Jugendzeit des Nisos und die näheren Umstände über die Verleihung des göttlichen Geschenkes der Unsterblichkeitslocke, die er mit Pterelaos gemein hat, von den Schriftstellern ganz vernachlässigt worden.

Wir wissen also aus der schriftlichen Überlieferung nicht, ob Persephone, die Tochter der Demeter, wie wir als auf unserm Denkmal dargestellt annehmen, ihm die goldenen Haare eingesetzt hat. Aber der ganz parallele Mythus von Pterelaos, der von seinem Grossvater Poseidon gleiche Haare erhält und sie durch einen gleichen Verrat seiner Tochter Komaitho verliert, vor allem aber die zahlreichen antiken Zeugnisse, nach denen solche göttlichen und magische Kraft besitzenden Geschenke — Unsterblichkeitshaare wie die des Nisos, magische Ringe wie der des goldreichen Königs von Lydien Gyges, unsichtbar machende Hauben wie die des Pluton – gewöhnlich von Göttern der Unterwelt, Pluton und Hermes [1], verliehen werden, und die ausdrückliche Bestätigung des Dion Chrysostomos [2], dass Nisos' goldene Haare ein von einer Gottheit gegebener Schatz («θησαυρὸς παρὰ θεοῦ») waren, machen es wahr-

[1] Lucian. Navis 42. «Ἐγὼ δὲ βούλομαι τὸν Ἑρμῆν ἐντυχόντα μοι δοῦναι δακτυλίους τινὰς καὶ τοιούτους τὴν δύναμιν, ἕνα μὲν ὥστε ἀεὶ ἐρρῶσθαι καὶ ὑγιαίνειν τὸ σῶμα καὶ ἄτρωτον εἶναι καὶ ἀπαθῆ, ἕτερον δὲ ὡς μὴ ὁρᾶσθαι τὸν περιθέμενον, οἷος ἦν ὁ τοῦ Γύγου», u. s. w. — Heliod. Aeth. 4, 8, 5, 13-14. 8, 11. — Apollod. 3, 7, 3. — Pausan. 8, 47, 5 u. s. w. S. besonders die Mythen über die Hadeskappe.

[2] Orat. 64. — Vgl. auch Wagner a. a. O. S. 429: «Das Purpurhaar ist jedenfalls auch bei Nisos das Gnadengeschenk eines göttlichen Vaters oder Gönners, welches die Sicherheit der von ihm beherrschten Stadt in ähnlicher Weise verbürgte, wie etwa das Palladion die von Troja, oder die Gorgonenlocke die von Tegea».

scheinlich und in Kombination mit unserm Relief gewissermassen sicher, dass Nisos das göttliche Geschenk von der Gemahlin des Unterweltsgottes Pluton erhielt, der Hadesbeherrscherin Persephone, Tochter der Demeter und Stadtgöttin von Eleusis, dem Reiche des athener Fürstensohnes.

Diese Vermutung wird auch durch folgende Beobachtungen gestützt.

Es ist den Archaeologen bekannt, dass den Kopfscheitel vieler mythologischer Wesen, Sphinxen, Reiter, Flügelgestalten und vor allem Sirenen, Lotosranken zieren, die in auffälliger Weise den Unsterblichkeitslocken der Gorgo und des Nisos gleichen.

Alle diese mythologischen Wesen sind, wie bereits erkannt worden ist, chthonischen Charakters[1]; die Sirenen werden sogar geradezu «χϑόνιαι κόραι» genannt, die unter dem unmittelbaren Befehle der Persephone stehen[2]. Auf höchst merkwürdigen geschn. Steinen[3] (Abb. 81-83), für die bis jetzt noch keine genügende Deutung gefunden worden ist[4], die aber, so viel ich weiss, die einzigen Denkmäler mit einer der Tätigkeit der Persephone auf unserm eleusinischen Relief analogen Darstellung sind, haben wir den chthonischen Hermes, wie er mit seiner rechten Hand aufmerksam etwas auf dem Kopfe einer Sirene sucht, deren Kinn er mit der linken fasst, damit sie den Kopf nicht bewegen kann (Abb. 81 und 82); in einer Variante desselben Typus reisst Hermes mit der



Abb. 81.



Abb. 82.



Abb. 83.

rechten Hand die gefundene Locke aus, indem er zugleich mit der linken den Hals der Sirene umspannt[1] (Abb. 83). Ich glaube nun, dass hier Hermes die Unsterblichkeitslocke nimmt, um sie irgendeinem sterblichen Günstling zu überbringen (vgl. Lucian. Navis 42). Mit noch grösserem Rechte dürfen wir dann vermuten, dass dies die Herrin der Sirenen Persephone tun konnte, um mit der Locke das Haupt des Nisos zu versehen. Es wird das noch wahrscheinlicher, wenn wir bedenken, dass die Ranken auf dem Kopfe verschiedener chthonischer Wesen, wie man bereits erkannt hat, ein Zeichen der Unsterblichkeit sind, wie die Unsterblichkeitslocke bei Nisos. So wird z. B. auf einer kyrenäischen Kylix des VI. Jahrunderts v. Chr. ein Symposion von seligen Heroen im Hades dargestellt, bei dem Sirenen und andere Flügelwesen die Häupter der besagten Heroen mit solchen Lotosranken zum Zeichen ihrer nunmehrigen Unsterblichkeit schmücken[2].

Man hat bereits bemerkt, dass diese Bedeu-

[1] «Jedes mit der Lotosranke geschmückte Wesen, geflügeltes oder ungeflügeltes Eidolon, der reitende Heros, die Sphinx, wird damit als chthonischer Natur gekennzeichnet»: G. Weicker, Der Seelenvogel S. 16.—Puchstein, Kyrenaeische Vasen: Arch. Zeit. 1881, Taf. XIII, 2, 3, 6.

[2] Eurip. Hel. V. 167 fg. — Zu bemerken ist ferner, dass von den Sirenen gesagt wird, dass sie «καί ποτε Δηοῦς ϑυγατέρ' ἰφϑίμην (d. h. die Persephone) ἀδμῆτ' ἔτι πορσαίνεσκον ἄμμιγα μελπόμεναι» (Apoll. Rhod. Argon. IV 896 fg.), dass sie mit Kore auf den Wiesen des Acheloos spielten und sie nach ihrer Entführung in allen Ländern und Meeren wehklagend suchten. Vgl. auch Ovid. Met. V 551 fg. — Hygin. Fab. 141. — Mythog. Lat. I, 186, II, 101. —Eustath. 817, 31; 1709, 25.—Claud., Rapt. Proserp. III, 180, 254. — Weicker, Seelenvogel S. 73.

[3] Imhoof-Blumer und Keller, Tier- und Pflanzenbilder 26, 33. — Furtwängler, Gesch. Steine im Antiquarium No 371 und Antike Gemmen Taf. 19, 50.

[4] Weicker S. 12, 5: «Die bisherigen Erklärungen genügen nicht» u. s. w.

[1] R. Gaedechens, De Graeis S. 36, Taf. I, 4, dem obige Abbild. 83 entnommen ist. Bei ihm ist aber die Locke irrtümlich so dargestellt, als wenn sie einen Kopf wie ein Nagel hätte. Eine genauere Abbildung bietet Furtwängler, Gemmen Taf. XIX, 49 (S. 49), wo aber wiederum die Locke als kleiner Stab beschrieben wird. Über dieselben Gemmen s. auch Tölken, Erkl. Verzeich. der ant. Steine des Berl. Museum II 1, No 59.—Winckelmann, Description des pier. grav. d. f. B. Stosch, II, VIII, No 407. —Panofka, Über verlegene Mythen: Abhandl. der Berl. Akad. 1839 Taf. I, S. 19. — Creuzer, Symbol. II, I, Taf. VI, No 25, S. 203. — Gerhard: Arch. Anzeig. 1851 S. 93. — Wieseler, Denkm. d. alt. Kunst II, V, Taf. LXV, 840. — Braun: Bullet. dell' Inst. 1839, S. 100.

[2] Weicker a. a. O. S. 15.

tung der Lotosranken auf die Vorstellungen der Aegypter über die Verwandlung der Seele in eine Lotosblume zurückzuführen ist, die daher von ihnen auf die Köpfe der Toten als Symbol ihrer Heroisierung gesetzt wurde. Von den Aegyptern übernahmen diese Gewohnheit die ihnen benachbarten Kyrenaier und andere griechische Länder, die unter dem direkten Einflusse Aegyptens standen [1]. Dass nun auch Megara, die Heimat des Nisos, zu diesen Ländern gehörte, zeigt die rein megarische Überlieferung, dass Lelex, der Grossvater des Pylas und Schwiegervater des Nisos, *aus Aegypten* gekommen sei und in Megara geherrscht habe, und dass unter seiner Herrschaft die Megarer den Namen Leleger erhalten hätten [2]. Demgemäss werden die Griechen der Megaris aus der aegyptischen Lotosranke der Unsterblichkeit die gleichbedeutende Haarlocke des Nisos gebildet haben. Es ist noch zu bemerken, dass nach Tsuntas [3] die Büsche auf den Köpfen von Greifen, Sphinxen u. s. w. ursprünglich nichts anderes als Haarlocken bedeuteten, wie auch die mitten auf dem Kopfe der tönernen Idole sich erhebenden und über die Stephane auf den Nacken fallenden Büsche, und dass auch sogar die Pflanzenornamente, aus denen sie zuweilen hervorwachsen, stilisierte kleine Locken sind.

Freilich scheint Nisos ursprünglich nur ein Lokalheros des mit ihm gleichnamigen megarischen Nisaia gewesen zu sein, und zwar nach den Zeugnissen nicht etwa Sohn des Pandion, sondern des Ares [4], und folglich ganz ohne Beziehung zu Athen und Eleusis. Als aber die Athener durch Peisistratos Herren des megarischen Nisaia geworden waren, wollten sie ihre Besitzrechte auf Megara und Eleusis, die sie sich durch frühere Kriege erworben hatten, auch mythologisch stützen, und daher erfand

[1] Weicker a. a. O. S. 16.
[2] Pausan. I 39, 6.
[3] Ἐφημ. Ἀρχ. 1902 S. 6.
[4] Hygin. Fab. 198 und 242. — Wagner a. a. O. S. 428.

man am Hofe des Peisistratos [1] den besonders aus den Atthidographen bekannten Mythus, nach dem Nisos ein Mitglied der königlichen Familie Athens gewesen sein soll. Man erzählte also, dass Pandion II, achter König von Athen, seine Herrschaft durch einen Aufstand der ihm verwandten Metioniden verloren habe und zum Könige Pylas nach Megara geflüchtet sei, wo er dessen Tochter Pylia heiratete und später König wurde; mit Pylia erzeugte er vier Söhne, Aigeus, Pallas, Nisos und Lykos, die nach dem Tode des Vaters durch einen Feldzug gegen Athen die Metioniden vertrieben und das Reich unter sich verteilten, aber Aigeus, dem ältesten von allen, die Oberherrschaft über das Ganze überliessen.

Damals erhielt also nach dem Berichte der Atthidographen Nisos das megarische Land, das sich zu seiner Zeit, wie dieselben Autoren sagen, vom korinthischen Isthmus bis nach Pythion, d. h. dem jetzigen Kloster Daphni, ausdehnte und ausser Megara auch die thriasische Ebene und Eleusis umfasste, sodass Nisos mithin der erste aus Athen stammende Herrscher dieser Stadt wurde [2]. Sein Erscheinen auf dem schönsten und grössten Denkmale attischer Kunst in Eleusis, inmitten der eleusinischen Göttinen, ist also an und für sich durchaus gerechtfertigt, und um so mehr, wenn wir be-

[1] Brückner: Ath. Mitt. 16, 200 fg. — Wagner a. a. O.
[2] Apollod. 3, 15 6. — Strab. 9, 392: «Οἵ τε δὴ τὴν Ἀτθίδα συγγράψαντες πολλὰ διαφωνοῦντες τοῦτό γε ὁμολογοῦσιν οἵ γε λόγου ἄξιοι, διότι τῶν Πανδιονιδῶν τεττάρων ὄντων, Αἰγέως τε καὶ Λύκου καὶ Πάλλαντος καὶ τετάρτου Νίσου, καὶ τῆς Ἀττικῆς εἰς τέτταρα μέρη διαιρεθείσης, ὁ Νῖσος τὴν Μεγαρίδα λάχοι καὶ κτίσαι τὴν Νίσαιαν. Φιλόχορος μὲν οὖν ἀπὸ Ἰσθμοῦ μέχρι τοῦ Πυθίου (vgl. Bursian, Geogr. von Griechenland I, 336) διήκειν αὐτοῦ φησι τὴν ἀρχήν, Ἄνδρων δὲ μέχρι Ἐλευσῖνος καὶ τοῦ Θριασίου πεδίου. Τὴν δ' εἰς τέτταρα μέρη διανομὴν ἄλλων ἄλλως εἰρηκότων ἀρκεῖ ταῦτα παρὰ Σοφοκλέους λαβεῖν· φησὶ δ' ὁ Αἰγεὺς ὅτι ὁ πατὴρ ὥρισεν ἐμοὶ μὲν ἀπελθεῖν εἰς ἀκτὰς τῆςδε γῆς πρεσβεῖα νείμας· εἶτα Λύκῳ τὸν ἀντίπλευρον κῆπον Εὐβοίας νέμει, Νίσῳ δὲ τὴν ὅμαυλον ἐξαιρεῖ χθόνα Σκείρωνος ἀκτῆς, τῆς δὲ γῆς τὸ πρὸς νότον ὁ σκληρὸς οὗτος καὶ γίγαντας ἐκτρέφων εἴληχε Πάλλας». Ὅτι μὲν οὖν ἡ Μεγαρὶς τῆς Ἀττικῆς μέρος ἦν, τούτοις χρῶνται τεκμηρίοις». — S. auch Pausan. I 39, 4. — Schol. Aristoph. Lys. 58.

denken, dass dieses Denkmal seinem Stil nach in die Epoche der grossen Bautätigkeit des Perikles[1] in Eleusis gehört, während der infolge des peloponnesischen Krieges und der Gefahr, Megara und Eleusis zu verlieren, die Athener bekanntermassen in jeder Weise darauf hinarbeiteten, ihre Rechte auf die Megaris und Eleusis zu beweisen. Gewiss haben sie damals nicht versäumt, dies auch durch Denkmäler zu tun, die sich auf den ersten athener Herrscher über diese Besitzungen bezogen.

Zu bemerken ist ferner die Sage, nach der Demeter zur Zeit Pandions, des Vaters oder Grossvaters des Nisos, nach Attika gekommen ist[2]. Ausserdem muss man beachten, dass der Mythus von der goldenen Haarlocke des Nisos älter als die Entstehungszeit unseres Reliefs ist. Aischylos führt in den Choephoren (V. 613 fg.) als etwas ganz Bekanntes die Überlieferung an, nach der die elende Skylla, von Minos bestochen, von dem Haupte ihres Vaters Nisos das «unsterbliche Haar» (ἀθανάτα θρὶξ) raubte und so Vater und Vaterstadt zu Grunde richtete. Am wichtigsten vor allem aber ist es, dass wir jetzt vollkommen und in einfacher Weise nicht nur das sonderbare Loch vor der Stirne des Knaben unseres Reliefs, sondern auch den bisher ganz unverständlichen Grund erklären können, weshalb der Künstler den ganzen oberen Teil des Kopfes vom Scheitel bis zur Stirne unausgeführt gelassen hat.

Die meisten Mythographen berichten nämlich, dass Nisos nicht ein einzelnes goldenes Haar hatte, sondern mehrere, eine ganze purpurne oder goldene Locke, die auf seinem Scheitel wuchs[3]. Eine solche Locke zeigen auch die beiden einzigen unzweifelhaft auf Nisos bezüglichen Denkmäler, die wir besitzen, ein pompejanisches Wandgemälde, auf dem Skylla dem Minos die abgeschnittene Locke ihres Vaters überbringt, und ein anderes, auf der sie mit der Locke in der Hand dargestellt ist[1]. Wenn wir nun annehmen, dass Persephone auf dem eleusinischen Relief mit den Fingerspitzen der rechten Hand auf dem Scheitel des Knaben die vom Künstler offenbar aus Goldblech angefertigte Haarlocke festzumachen sucht, so lag das eine Ende dieser Locke zwischen ihrem Daumen und Zeigefinger, während das andere vorn in dem vor der Stirne befindlichen und zu diesem Zwecke angebrachten Loche befestigt war, sodass die Locke den ganzen vom Künstler unausgearbeitet gelassenen Teil des Haares ausfüllte, wo sogar ein doppelter, augenscheinlich von eben dieser Einfügung herrührender Einschnitt bemerkbar ist.

Da sich der in Paris ansässige griechische Bildhauer L. Sochos zum Zwecke der Ergänzung und Wiederaufstellung des Löwen von Chaironeia gerade zur Zeit meiner Untersuchungen über das vorliegende Relief in Athen befand, so bat ich ihn, die hier berührte Frage zu studieren und auf Grund der von ihm gefundenen Resultate eine Ergänzung der fehlenden Teile des Reliefs zu versuchen, ohne sich von meiner Meinung beeinflussen zu lassen. Sein Urteil stimmte mit dem meinen vollständig überein. Die hier gegebene Abbildung 84 nach einer photographischen Aufnahme und die auf S. 112 befindliche Abb. 80, nach einer Zeichnung von Anast. A. Meletopulos hergestellt, zeigen das

[1] Plut. Pericl. 13.

[2] Apollod. 3, 14, 6.

[3] Pausan. I, 19, 4 «ἐς τοῦτον τὸν Νῖσον ἔχει λόγος ***τρίχας ἐν τῇ κεφαλῇ οἱ πορφυρᾶς εἶναι,*** χρῆναι δὲ αὐτὸν τελευτᾶν ἐπὶ ταύταις ἀποκαρείσαις». — Dion. Chrysost. Orat. 64. «Κροίσῳ δίδωσι χρυσόν, Πτερέλᾳ κόμην χρυσῆν, Νίσῳ ***πλόκαμον πορφυροῦν***». — Lucian. De sacrif. 15, «κἂν τὸν Νίσου ἔχῃ ***πλόκαμον τὸν πορφυροῦν***». — Ders., De saltat. 41 «ἑξῆς δὲ Μέγαρα καὶ Νῖσος καὶ Σκύλλα, καὶ ***πορφυροῦς πλόκαμος***» u. s. w. — Schol. Eurip. Hippol. 1999. «Οὗτος γὰρ (ὁ Νῖσος) ᾤκησεν εἰς Μέγαρα ἐάσας τοὺς ἀδελφοὺς μαχομένους περὶ βασιλείας. Καὶ ἦν εἱμαρτὸν μὴ παραληφθῆναι τὸν τόπον ἐν ᾧ ἦν ὁ Νῖσος, ἕως εἶχε τὸν ***χρυσοῦν πλόκαμον***», u. s. w.

[1] W. Helbig, Minos und Skylla, ein pompejanisches Wandgemälde: Arch. Zeit. 1866, 196-100, Taf. CCXII. — Raoul-Rochette, Peintures antiques inédites (Paris 1836) S. 399-400, Taf. III. — Helbig, Führer Roms, 2, 189 fg.

Relief mit seiner Ergänzung der teilweise fehlenden Finger der drei Figuren.

Derartige auf dem Scheitel hervorsprossende Locken kennen wir noch von zwei andern Denkmälern. Das eine (Abb. 85) ist eine Münze der Stadt Mallos[1] in Kilikien aus dem V. Jahrhundert; sie zeigt eine männliche Flügelgestalt, irgend einen unbekannten Dämon, mit einer solchen Locke oder Ranke, die infolge der schnellen Bewegung der Gestalt nach hinten weht. Sollte nicht im Namen Pterelaos auch die Bedeutung eines geflügelten (πτερωτὸν) Wesens liegen? Das zweite (Abb. 86) ist eine etwas ältere, aber auch aus dem V. Jahrhundert stammende Münze[2] mit dem Bilde einer geflügelten und sich umblickenden Gorgo, auf deren Scheitel zwei solcher Locken stehen, die sich bei dem eiligen Fluge stark bewegen. Merkwürdig ist es, dass wir einen auf diese Locken der Gorgo bezüglichen Mythus kennen. Nach diesem sollte das arkadische Tegea so lange uneinnehmbar bleiben, wie es die goldene Haarlocke der Gorgo besässe, die Athena der kleinen Tochter des Kepheus Sterope geschenkt hatte; aber noch merkwürdiger und bedeutungsvoller erscheint es mir, dass ich beim Durchsehen der vielen Tausende von bekannten Münztypen, um eine, wenn nicht mit dem Mythus von Nisos zusammenhängende, so doch in der technischen Komposition unserm Relief ähnliche Darstellung zu finden, nur eine einzige entdecken konnte, und dass dies gerade eine Münze von Tegea ist (Abb. 87 und 88). Wir sehen auf ihr die junge Sterope, wie sie die Unsterblichkeitslocke der Gorgo in Gegenwart des Kepheus von Athena erhält und in einer bronzeren Hydria verwahrt[1].



Abb. 84

Kehren wir jetzt zu der ersten Göttin auf unserm Relief und zu dem Geschenke zurück, das sie Nisos überreicht. Wir werden wiederum sehen, wie auch dieses ein Zeugnis dafür ist, dass das Denkmal — von dem man so gut wie

[1] BMC. Lycaonia, Isauria and Cilicia Taf. XVI 9 und 11.—Zeitschrift für Numismat. XVI Taf. X 15.

[2] Archaische Silbermünze aus Kilikien im Ath. Münzkabinett (Sammlung Sutzo): Journ. int. d'arch. num. VII (1904), Taf. XVII 28.

[1] Apollod. 2, 7, 3. — Pausan. VIII 47, 5. — Imhoof-Blumer and P. Gardner, a. a. O. S. 109. Taf. V 22-23. – Suid., Phot. und Apostol. s. v. Πλόκιον Γοργόνος (Γοργάδος).

von irgend einem sagen kann, es besitze ὥσπερ ἀειθαλὲς πνεῦμα καὶ ψυχὴν ἀγήρω καταμεμιγμένην[1] — sich symbolisch auf die politische Herrschaft der Athener über die Megaris und das heilige Eleusis bezieht.

Wie oben bereits gesagt wurde, weist der

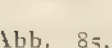


Abb. 85.


Abb. 86.

vorgestreckte Zeigefinger des Nisos und die Lage der Finger der rechten Hand bei Demeter mit möglichster Deutlichkeit darauf hin, dass dies Geschenk nur einer von jenen Siegelringen sein kann, wie solche zum Zeichen der Gewalt die Könige und Herrscher aller Zeiten am rechten Zeigefinger trugen. Wenn wir von unsern Tagen, wo wir bei der Trauung jenen alten Segen der Kirche hören, der mit den Worten beginnt: «διὰ δακτυλίου ἐδόθη ἐξουσία τῷ Ἰωσὴφ ἐν Αἰγύπτῳ[2]», und von der geschichtlichen Vergangenheit, aus der wir berühmte Beispiele haben — wie die Übergabe der ganzen Reichsherrschaft mit dem Siegel-


Abb. 87.


Abb. 88.

ring an Perdikkas durch den sterbenden Alexander — bis in die graue mythische Vorzeit zurückgehen, immer finden wir den Ring als Symbol der königlichen Gewalt. Viele mythischen Überlieferungen drehen sich um die Herkunft von solchen königlichen Ringen, die

[1] Plut. Perikl. a. a. O.

[2] Siehe Εὐχολόγιον τὸ μέγα (Venedig 1850) S. 234.

von Göttern stammen und unwiderstehliche magische Kraft besitzen[1].

Nachdem, wie bemerkt, sämtliche Erzählungen über die Jugendzeit des Nisos verloren gegangen sind — und gerade in jugendlichem Alter würde er nach dem Zeugnisse unseres Denkmals einen solchen Ring von Demeter, der Stadtgöttin von Eleusis, erhalten haben —, so musste ich mein Augenmerk auf parallele alte Sagen von derartigen göttlichen Ringen richten, um in ihnen vielleicht Beweismomente für die ursprüngliche Existenz eines gleichen Mythus über Nisos zu finden, der ebenso ein zweites Geschenk empfangen haben konnte, wie Pterelaos von Poseidon ausser der goldenen Locke auch einen Becher erhielt[2]. Vor allem ging ich die berühmteste von diesen Erzählungen durch, nämlich die über den sprichwörtlich gewordenen Ring des Gyges, des goldreichen Königs von Lydien. Was ich nun dabei entdeckte, setzte mich wirklich in Erstaunen; zeigte sich doch, dass diese Sage einfach eine Kopie des Mythus über Nisos ist! Ich muss vorausschicken, dass Gyges der erste «barbarische» König ist, mit dem die Griechen in historischer Zeit in Berührung kamen; es war also natürlich, dass sie seine Geschichte mit mythischen Erzählungen verkleideten, die sie ihrer eigenen alten Sagengeschichte entnahmen, wie die vor kurzem erschienene ausführliche Untersuchung eines amerikanischen Gelehrten[3] darlegt, auf die ich für das Folgende verweise.

Die hervorragendste unter den Erzählungen über Gyges dreht sich um den besagten Siegelring, der ein Geschenk der unterirdischen Götter war. Er hatte bekanntlich die magische Kraft, seinen Träger, wenn dieser den Stein

[1] S. die Verweise bei Kirby Flower Smith, The tale of Gyges and the kings of Lydia: American Journal of Philology, Bd. 23 (1902) S. 268-269, 2. — Vgl. Frazer, The golden bough I² S. 401 fg.

[2] Athen. XI 498 c.

[3] K. F. Smith a. a. O. S. 264. — Fragm Hist. Gr. 383 fg. — Hist. gr. min. (Dind.) I S. 32 fg.

nach dem Handinnern wandte, unsichtbar zu machen; mit seiner Hilfe erlangte Gyges die Königsherrschaft, indem er die Königin von Lydien bezauberte und den König, den aus der betr. Erzählung Herodots (I 6-14) bekannten Kandaules, tötete.

Wie nun Nisos nach dem Mythus der Sohn eines flüchtigen Königs ist, nämlich des von den Metioniden vertriebenen Pandion, der in einer fremden Stadt, Megara, bei dem König Pylas Aufnahme findet, dessen Tochter heiratet und mit ihr den Nisos erzeugt, so macht die Sage auch den König Gyges zu einem Sohne des Daskylos aus dem Geschlechte der Mermnaden und lässt diesen Daskylos von dem herakleidischen Königsgeschlecht, dessen Stammvater Ninos, der Sohn des Agron, war, aus seiner Vaterstadt vertrieben werden und nach Sinope flüchten, wo er Syra, die Tochter des dortigen Königs, heiratet und Vater des späteren Königs Gyges wird. Herodot führt in seinem Bericht über die Ermordung des Königs Kandaules durch Gyges und seine Gemahlin den Namen dieser nicht an. Glücklicherweise finden wir aber bei den verschiedenen alten Mythographen ganze vier Namen von ihr erwähnt[1], aus denen sich deutlich erkennen lässt, dass die Erzählungen über Gyges zum grossen Teil nur eine Kopie der Überlieferung über Nisos sind. Der erste dieser Namen ist Abro. Sonderbarerweise trägt denselben Namen nur noch eine einzige andere Frau in der griechischen Mythologie, und zwar gerade die Gemahlin des Nisos, Tochter des boiotischen Onchestos und Schwester des Megareus, nach dem die zu Nisos Zeit Nisaia oder Nisu polis heissende Stadt später den Namen Megara erhalten haben soll[2].

Der zweite Name der Gemahlin des Gyges spricht für sich selbst: *Nisia* oder Nissia ist die weibliche Form von Nisos[1].

An dritter Stelle wird Tudo oder Tydo angeführt, mit dem Zusatze, dass sie die Tochter eines Arnossos, Königs der Mysier, gewesen sei, der die Stadt Ardynion «ἐν Θήβης πεδίῳ»[2] in Aegypten gegründet habe. Nun stammte aber, wie bereits bemerkt, die Gemahlin des Nisos aus der auf der Ebene des boiotischen Thebens liegenden Stadt Onchestos, und in der Nähe von dieser haben wir die Stadt Arne, an deren Namen der des Arnossos lebhaft erinnert. Zu beachten ist ferner, dass die Stadt Sinope, in der Gyges' Vater Zuflucht sucht, nach der ebenfalls aus Boiotien stammenden Sinope benannt ist, der Tochter des Königs Asopos, Eponymen des boiotischen Flusses[3]. Der Name Tudo (Tydo) selbst erinnert an die Überlieferung, dass eine Tochter des Tydeus Komaitho hiess[4], also denselben Namen mit der Tochter des Pterelaos trug, die wie Skylla die goldene Locke ihres Vaters abschnitt.

Bevor ich den vierten Namen der Gattin des Gyges anführe, bemerke ich, dass nach einigen Mythographen Gyges seinen Ring nicht unmittelbar von den Göttern, sondern durch diese seine Gattin erhielt[5]. Wer von den Göttern ihn dieser gegeben hatte, wird nicht gesagt. Aber wir können es zur Genüge aus dem Namen selbst, Klytia, erschliessen. Klytia hiess nach einem andern griechischen Mythus eine Köni-

[1] Mythogr. Graeci ed. Westermann S. 192: «Ὡς ἡ Κανδαύλου γυνή, ἧς Ἡρόδοτος οὐ λέγει τὸ ὄνομα, ***Νυσία*** ἐκαλεῖτο, ἣν καὶ δίκορον καὶ ὀξυοπεστάτην φησὶ γενέσθαι, τὸν δρακοντίτην κτησαμένη λίθον, διὸ καὶ αἰσθέσθαι τὸν Γύγην ἐξιόντα διὰ τῶν θυρῶν. Ἄλλοι ***Τουδοῦν*** αὐτὴν καλεῖσθαι, οἱ δὲ ***Κλυτίαν***, Ἄβας δὲ ***Ἀβρὼ*** ταύτην καλεῖσθαι» κτλ. κτλ.

[2] Plut. Quaest. gr. 16: Τί τὸ καλούμενον ὑπὸ Μεγαρέων ἀφάβρωμα: Νῖσος, ἀφ' οὗ προσηγορεύθη Νίσαια, βασιλεύων ἐκ Βοιωτίας ἔγημεν ***Ἁβρώτην*** (schreibe «***Ἁβρὼ τὴν***) Ὀγχήστου θυγατέρα».

[1] Ausser dem alten Texte in Anm. 1 der vorhergehenden Spalte vergl. auch Cramer's Anecd. Oxon. III 351 (Müller F. H. Gr. IV 278), wo der Name ***Νυσσία*** lautet. Über die verschiedenen Schreibungen und Verbesserungen dieses Namens s. Müller a. a. O. und III 384.

[2] S. Anmerk. 3 auf S. 117.

[3] S. Verweise bei Pape, Wörterbuch der griech. Eigennamen, unter Σινώπη, S. 1397.

[4] Triphiod. 159.

[5] Mythogr. gr. ed. Westermann S. 192.

gin der Insel Kos, die Gemahlin des Königs Eurypylos, welche die Göttin Demeter freundlich aufgenommen hatte, «als sie unbekannt auf der Suche nach ihrer Tochter umherirrte»[1]. Wir wissen, dass Demeter sich denen, die sie in ihrem Leide bedauerten und beherbergten, durch reiche Geschenke erkenntlich zeigte; mithin darf man als wahrscheinlich annehmen, dass Klytia, die Gemahlin des Eurypylos, wie auch Gyges' Gattin Klytia von ihr den Ring bekommen hat, um so mehr als die andere Sage, nach der Gyges seinen Ring fand, «als sich die Erde durch ein Erdbeben gespaltet hatte», denselben Sinn enthält, da bekanntlich Demeter die Mutter Erde ist. Übrigens führt auch noch eine dritte Sage, nach der in dem Ring der Gemahlin des Gyges ein magischer sogenannter Schlangenstein[2] eingefasst war, auf dieselbe Vermutung, da nach den alten Paradoxographen und Mythographen[3] die Schlangensteine sich auf den Häuptern der fürchterlichen bärtigen Bergschlangen Indiens und Libyens fanden, von denen wir gerade den berühmten Wagen der ihre Tochter suchenden Demeter gezogen sehen. Philostratos sagt sogar ausdrücklich[4]: «ἀποκεῖσθαί φασιν ἐν ταῖς τῶν ὀρείων δρακόντων κεφαλαῖς λίθους τὸ μὲν εἶδος ἀνθηρὰς καὶ πάντα ἀπαυγαζούσας χρώματα, τὴν δὲ ἰσχὺν ἀρρήτους κατὰ τὸν δακτύλιον, ὃν γενέσθαι φασὶ τῷ Γύγῃ». Schliesslich werden solche Schlangensteine erwähnt mit dem von der Natur (αὐτοφυῶς), nicht durch die Kunst des Steinschneiders, geschaffenen Bilde eines Wagens[5], dem bekannten Symbol der ihre Tochter suchenden Demeter, das erst bei dem Abdruck auf Wachs zum Vorschein kommt.

[1] Schol. Theocr. 7, 5.

[2] S. in Text. der Anm. S. 118, N⁰ 1α: «τὸν δρακοντίτην κτησαμένη λίθον».

[3] Plin. XXXVII 158 — Solinus XXX 16, 17. — Isidorus XIV 14, 7. XV 5, 15. — Philostr. Vit. Apollon. Tyan. III 6 nnd 8. — Tzetz. Chil. 7, 656 fg.

[4] Apoll. Tyan. III 8.

[5] Tzetz. a. a. O.

Alle diese Tatsachen legen es meiner Meinung nach in Bezug auf das besprochene Relief klar, dass es ursprünglich einen jetzt verlorenen Mythus über Nisos gab, der in dem erhaltenen Parallel-Mythus über Gyges in verschiedener Weise kopiert wurde, und nach dem Nisos, als er in jungen Jahren zum Könige von Eleusis bestallt wurde, von Demeter einen wunderkräftigen Ring, von Kore eine goldene Locke der Unsterblichkeit erhielt, ebenso wie Pterelaos in dem andern Parallel-Mythus von Poseidon mit einer goldenen Locke und einem Becher beschenkt wurde.

Über das Schicksal der Locke des Nisos, die Skylla abschnitt und Minos überbrachte, ist nichts bekannt. Desgleichen erfahren wir nicht, ob Minos den Ring des Nisos, das Symbol der Königsherrschaft über Megaris, an sich nahm. Indessen finden wir, was sehr wichtig ist, in der Fortsetzung der attischen Überlieferung über jenen Krieg mit Minos einen Ring von unbekannter Herkunft, aber grosser Bedeutung; diesen Ring erbeutet von ihm durch ein Wunder Theseus, der junge Enkel des Nisos, er, der das von Minos niedergeworfene athenische Reich wieder aufrichtet. Die Übergabe dieses Ringes an Theseus durch Amphitrite in Anwesenheit der Athena ist das Thema eines berühmten Vasensenbildes des Hieron[1], dessen Komposition technisch eine grosse Ähnlichkeit mit unserm Relief aufweist. Höchst bemerkenswert und bedeutsam ist dabei, dass zur Erwerbung dieses Ringes niemand anderes Veranlassung giebt als Periboia — die Tochter des Königs Alkathoos, der nach dem Abzug des Minos aus Megara die von diesem niedergerissenen Stadtmauern wieder aufbaut — Periboia, die nachher sogar Theseus' Gemahlin wird, sodass jener königliche Ring durch eine megarische Königstochter wieder in megarische Hände

[1] Bacchyl. (ed. Kenyon) XVII Ἠΐθεοι ἢ Θησεὺς (153 fg.). — Paus. I 17, 2, 3. — Hyg. Poet. Astr. II 5. — Rayet-Collignon, Céramique S. 165, Abb. 69.

kommt, wie er vielleicht durch die ebenfalls megarische Königstochter Skylla verloren gegangen war.

Wenn wir nun unter dem Lichte dieser neuen Erklärung das herrliche attisch-eleusinische Relief betrachten, so erkennen wir in ihm einerseits ein durchaus der Stadt des Perikles und Pheidias würdiges Anathem, anderseits ein Denkmal, das durch eine mythologische Darstellung die auch geschichtlich bezeugte Abtretung der politischen Herrschaft an die Athener von dem durch Demeter vertretenen einheimischen Geschlechte der Eumolpiden abbildet – das bedeutet meines Erachtens die Übergabe des königlichen Ringes an den jungen athener Fürstensohn Nisos —, zugleich aber auch durch die Einsetzung der Locke von goldenen Haaren auf seinem Kopfe die von Gott verliehene Einsicht der Könige andeutet, die ihre Reiche stark und widerstandsfähig macht, sodass sie nur in einem solchen Falle von innerer Zerrissenheit und Verrat der eigenen Leute niedergeworfen werden können, wie ihn der Mythus von der Tochter des Königs Nisos mit dem ominösen Namen Skylla in greifbarer Weise darstellt.

Je mehr man sich in das Studium der Schätze der alten Kunst vertieft, je genauer man ihre Idee und ihren Zweck verstehen lernt, um so mehr muss man ihre unerreichbare Schönheit und ihre Vollendung in Form und Inhalt bewundern.

9. N° 1783. (Taf. XXVIII).

Relief des Echelos und der Basile [1]

Doppelrelief, d. h. auf beiden Seiten Darstellungen tragend, aus pentelischem Marmor, in gutem Stil und ausgezeichnet erhalten. Breite 0,88, Höhe 0,76, Dicke 0,11.

Es wird von einem niedrigen Giebel mit Akroterien in Form von Anthemienziegeln gekrönt; die Blätter der Anthemien waren ursprünglich in Farbe ausgeführt. Spuren von blauer und roter Bemalung sind jetzt nur wenige mehr sichtbar, gleich nach der Auffindung des Denkmals waren sie zahlreicher und lebhafter.

Das Relief ist im Juni 1893 bei dem Orte Neu-Phaleron, in der Nähe der Spiritusfabrik «Hebe», entdeckt worden, in dem nördlichen Graben der nördlich vom Karaiskakis-Denkmal laufenden alten Linie der Eisenbahn zwischen Athen und Piraeus, die nach der Herstellung der anderen, näher zum Strande von Neu-Phaleron gelegten Linie aufgelassen worden ist. Auf dem hier (Abb. 89) gegebenen Ausschnitte aus Blatt II[a] der Karten von Attika von Curtius und Kaupert ist der Fundort nach Angabe von I. Ch. Dragatsis, Ephor der Altertümer in Piraeus, der bei der Ausgrabung gegenwärtig war, durch ein weisses Kreuz bezeichnet; er liegt zwischen dem nördlichen und mittleren Schenkel der alten langen Mauern.

Die beiden Darstellungen des Denkmals weisen, obschon sie der gleichen Zeit angehören, einen grossen Unterschied in der Detailarbeit auf; die Seite mit dem Viergespann ist höchst sorgfältig ausgearbeitet, die andere viel weniger gut. Wolters setzt das Stück «in die Zeit kurz nach dem Parthenonfries», Collignon meint, es sei nach dem Vorbilde dieses Frieses gearbeitet, und hält es für gleichzeitig mit dem

[1] Bibliographie: ***I. X. Δραγάτσης***, Στήλη ἀναθηματικὴ εἰς Ἑρμῆν καὶ Νύμφας: Ἑστία (Athen. Zeitschr.) N° 27 (Juli 1893) S. 14-15 und Πρόνοια (Zeit. von Piräus) 14. Juni 1893.

P. Wolters: Athen. Mitteilungen 1893, S. 212.

Π. Καββαδίας, Ἀνάγλυφον ἀναθηματικὸν Ἑρμῆ καὶ Νύμφαις: Ἐφημερὶς Ἀρχαιολ. 1893 S. 109-112 und 129-146, Taf. 9 und 10.

Collignon - Baumgarten, Geschichte der griech. Plastik, Bd. II S. 203-204, Fig. 90.

Usener, Götternamen S. 230.

Milchhöfer, Erläuternder Text zu den Karten von Attica Heft I 36, 39. II 4, 6 f. VII, 30.

Bloch: Roscher's Myth. Lex. Bd. III (Nymphen) S. 562 Abb. 4.

E. Meyer: Hermes Bd. XXX (1895) S. 286.

O. Kern: Pauly - Wissowa, Realencyclopaedie, Bd. III (1889) S. 42 s. v. Basile, Basilai, Basileia.

A. Wilhelm: Ἐφημ. Ἀρχαιολ. 1902 S. 138-139.

W. Rouse, Greek votive offerings (Cambridge 1902) S. 87 fg.

American Journal of Archaeology, Bd. IX, S. 203, Taf. XII.

Dexileos-Denkmal im Kerameikos, das den Jahren 394-393 angehört. Wir werden aber weiter unten sehen, dass es Gründe giebt, das Werk genau dem Jahre 403 v. Chr. zuzuweisen.

Beschreibung der Hauptseite.

Die sorgfältiger gearbeitete Seite trägt eine Darstellung, deren Personen durch die auf der unteren Einrahmurg des Giebels eingegrabenen Namen bezeichnet werden. Hier die Beschreibung der Szene.

Auf einem Wagen, der auf sanft ansteigendem Boden von vier lebhaft galoppierenden und sich bäumenden Rossen nach links gezogen wird, steht ein ΕΧΕΛΟΣ genannter Jüngling, nur mit einer über der Brust durch eine Spange gehaltenen Chlamys bedeckt, die bei der schnellen Fortbewegung des Wagens lebhaft flattert. In der rechten Hand hält er die einstmals in Farbe ausgeführten Zügel des Viergespanns und wendet seinen Blick zu einem neben ihm stehenden schönen und stattlichen Mädchen, dessen Taille er mit dem linken Arm umfasst, um es vor dem Herabfallen zu hüten. Das Mädchen, mit dem Namen ΒΑΣΙΛΗ, trägt einen fusslangen Chiton und ein Himation, das früher pupurrot bemalt war, und lehnt sich, um das Gleichgewicht zu wahren, nach hinten zurück, indem es etwas die Kniee beugt. Mit der rechten Hand hält es sich am Wagenrande fest, mit der linken fasst es den Chiton, den die rasche Fahrt aufbläht. Die ganze Darstellung und der frohe Ausdruck des Gesichtes zeigen, dass das Mädchen sich die Entführung durch Echelos gerne gefallen lässt. Ein ursprünglich wahrscheinlich in Farbe ausgeführter Stern (?) im blauen Felde oberhalb des Wagens deutet wohl an, dass die Entführung zur Nachtzeit gedacht ist.

Vor den Pferden erhebt sich der Boden plötzlich zu einem niedrigen, einem Vorgebirge ähnlichen Hügel. Auf diesem Hügel tritt mit weit ausgespreizten Beinen vor die Pferde ein junger Mann, wie die Aufschrift sagt, ΕΡΜΗΣ. Er trägt nur eine Chlamys, wie Echelos, die in gleicher Weise auf der Brust durch eine Spange gehalten wird und infolge seiner schnellen Bewegung flattert. Hermes erhebt beide Hände vor den Pferden, nicht, wie ein Erklärer des

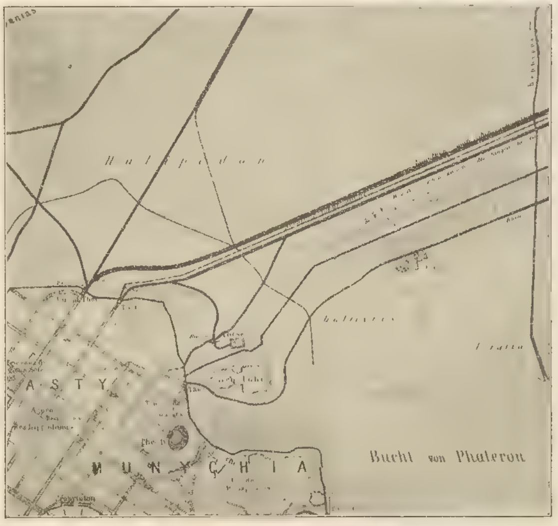


Abb. 89.

Denkmals wollte, wie wenn er die Pferde antreibe und ihnen ein Zeichen zur Flucht gebe, — etwas ganz Überflüssiges für Pferde, die schon so eilig galoppieren —, sondern im Gegenteil, um sie in ihrem stürmischen Laufe aufzuhalten. Mit der linken Hand greift er in die Mähne des Rosses auf der äussersten rechten Seite des Viergespannes; in der rechten führt er eine ehemals in Farbe ausgeführte und jetzt nicht mehr sichtbare Peitsche (?), mit der er das erste Mittelpferd von links schlägt oder bedroht, das, um dem Schlage auszuweichen, den Kopf zur Seite wendet. Der Gipfel des Hügels, auf dem Hermes steht, bildet, wie wir sehen werden,

das Ziel, zu dem Echelos die Basile führt.

Das Ganze der Darstellung ahmt offenbar einen bekannten Teil des Parthenonfrieses nach, auf dem ein Mann (gewöhnlich als πομπεὺς gedeutet) in gleicher Weise wie Hermes mit erhobenen Händen den Lauf der einen Wagen ziehenden Rosse hemmt.

Zu bemerken ist noch, dass der Name ΕΧΕΛΟΣ deutlich geschrieben ist, während in dem Namen ΒΑΣΙΛΗ vom ersten Buchstaben nur ein Ι dasteht, aber von den beiden Bogen des Β Spuren erkennbar sind. Der Name Hermes ist Ι ΗΕΡΙΜΗΣ geschrieben; es geht daraus hervor, dass vor der Herstellung des Wortes ΕΡΜΗΣ irrtümlicherweise eine andere Inschrift auf dieser Seite angefangen worden war, nämlich die von der andern Seite, ΕΡΜΗΙΚΑΙΝΥΜΦΑΙΣ. Die grossen Buchstaben bilden den An-

Ι Η Ι

fang der Eimeisselung von [Ε]Ρ[Μ]Η[ΙΚΑ]Ι.

Die jetzt deutlichen Reste der ersten Aufschrift wurden gewiss bei der Einmeisselung der neuen durch Gips ausgefüllt, der später verschwunden ist; sie fielen auf diese Weise nicht so störend wie jetzt in die Augen.

Beschreibung der anderen Seite.

Auf der Rückseite unseres Denkmals sehen wir auf ganz ebenem Boden sechs Figuren.

Am linken Ende steht nach rechts gewandt ein schon ausgewachsenes, aber zartgebautes junges Mädchen; es hat die Haare mit einer Binde aufgebunden und trägt einen kaum bis zu den Knieen reichenden Chiton und einen Überwurf, der von der linken Schulter unter die rechte sich nur wenig erhebende Brust heruntergeht und um die Hüften gegürtet ist. Beide Arme sind gesenkt; die rechte Hand fasst ganz leicht den unteren Saum des Überwurfes, die linke scheint, etwas vor dem Körper liegend, durch eine Bewegung der Finger die an den vor dem Mädchen stehenden Mann gerichteten Worte zu begleiten.

Dieser in geringer Entfernung von ihm stehende bärtige Mann scheint eben herangekommen zu sein und mit ihm zu sprechen; er trägt das Haar mit einem Bande umwunden und ist mit einem Himation bekleidet, das die Arme und die rechte Brust freilässt. Die rechte Hand geht nach unten und ist der linken Hand des Mädchens entsprechend gebildet, indem auch hier eine Bewegung der Finger die Rede zu begleiten scheint, während der linke Unterarm vorgestreckt ist, wobei es unklar bleibt, ob er etwas in der Hand hielt, da der Stein an dieser Stelle nicht ausgearbeitet ist.

Um die Hüfte dieses Mannes schlingt seinen rechten Arm ein sonst ganz gleicher bärtiger Mann, aber mit kurzen Hörnern an den Schläfen und in Frontansicht gegeben, der den künstlerischen Mittelpunkt der ganzen Darstellung bildet. Seine linke Hand hängt vor dem linken Oberschenkel herunter, mit einem leichten Spiel der Finger wie bei den vorhergehenden Figuren.

Dieser gehörnte Mann wendet den Kopf etwas zurück und spricht zu dem gleich neben ihm stehenden Mädchen aus einer Gruppe von drei jungen weiblichen Figuren, Nymphen, wie die Inschrift auf der unteren Einrahmung des Giebels auf dieser Seite besagt.

Die drei Nymphen, alle mit fusslangem Chiton und Himation bekleidet, bilden eine hübsche Gruppe, die einerseits eine gewisse Selbständigkeit hat, anderseits sich mit der übrigen Darstellung durch das Gespräch verbindet, in dem offenbar die erste von ihnen mit dem Manne neben ihr begriffen ist. Diese Nymphe, deren Haupt ausnahmsweise ein Peplos bedeckt, ist zu dem den Kopf nach ihr drehenden gehörnten Manne gewandt; die Lage ihrer Arme ist dieselbe wie bei dem ersten der beschriebenen Männer, der sich mit dem Mädchen in kurzem Chiton unterredet.

Auf die Schulter dieser Nymphe stützt eine zweite vertraulich ihren rechten Arm, dessen

Hand unausgearbeitet geblieben ist; den linken Arm lässt sie an den Falten ihres Chitons herunterfallen. Ihr Körper ist in Frontansicht gegeben, aber ihr Haupt neigt sich und wendet sich zugleich etwas zu der bei ihr stehenden dritten Nymphe, mit der sie spricht.

Diese letzte Nymphe hat beide Hände im Himation verborgen; sie steht mit dem ganzen Gewicht auf dem linken Fusse, indem sie den rechten Fuss über den linken nach hinten kreuzt.

Das Ganze der Darstellung auf dieser Seite des Reliefs zerfällt im allgemeinen in zwei Teile, indem das Mädchen in kurzem Chiton durch einen Abstand von den übrigen fünf Gestalten geschieden wird, die in ihrer Gesamtheit ihr zugewandt sind und den Eindruck machen, als ob sie eben herbeigekommen wären.

Endlich steht auf dieser Seite eine Inschrift, die an der linken Ecke des Giebels oberhalb des Mädchens in kurzem Chiton anfängt und fast bis zur Mitte der Einrahmung noch lesbar ist:

ΕΡΜΗΙΚΑΙΝΥΜΦΑΙΣΙΝΑΑΕΞΟΙΙ I Λ

Jak. Dragatsis, der erste Herausgeber des Denkmals, las sie

Ἑρμῇ καὶ Νύμφαις ἵνα ἀέξοι(εν)...

Nach ihm las der Generalephor der Altertümer Kavvadias zuerst

Ἑρμῇ καὶ Νύμφαισιν Ἀλεξὸ ἱ[έρει]α

später

Ἑρμῇ | καὶ Νύμ|φαισιν α| ...

Ad. Wilhelm schliesslich nahm an, die Inschrift sei metrisch, und bemerkte darüber Folgendes: «Nach den Worten: Ἑρμῇ καὶ Νύμφαισιν erkennt man

ΑΑΕΞΟΙΙ I Λ

Es scheint, dass die letzten Buchstaben entweder nur zum Teil oder garnicht auf dem Stein eingemeisselt worden sind und nur in Farbe ergänzt werden sollten, wie das auch bei andern Inschriften vorkommt, z. B. bei der Weihinschrift CIA II 1449, wo von dem Namen *Μνησίθεος* nur Μ II I eingehauen sind. In ΑΑΕΞΟΙ müssen wir aller Wahrscheinlichkeit nach den Namen des Stifters des Anathems erkennen; der Anfang davon ist unzweifelhaft ΑΛΕΞ, da aber der Name *Ἀλεξόμενος* nicht zu den folgenden Strichen passt, so bleibt nur *Ἀλέξων* oder *Ἀλεξώι*. Dass statt Ω auf dem Steine O steht, ist für die Zeit, der das Relief angehört, durchaus nicht auffällig. Den Schluss des Hexameters bildete jedenfalls das Verbum *ἀνέθηκεν*. Somit bleiben noch zwei Silben nach dem Namen; vielleicht *τήνδε* d. h. στήλην oder *τόνδε*, nämlich *πίνακα*. Vgl. CIA IV, 2 1531^β. Hoffmann, Sylloge epigrammatum 341 (Dittenberger, Sylloge² 588, 47), 340 (Sylloge² 588, 41), 369, 375, 376».

Meine eigene Meinung, wie die Inschrift ergänzt und gelesen werden muss, werde ich nach der Erklärung des Denkmals darlegen, zu der ich jetzt übergehe.

Erklärung der Darstellungen.

I. Erste Seite.

Die Inschriften des Reliefs erleichtern zwar in gewissem Grade die Deutung dieses prächtigen Denkmals, lassen aber noch manche Lücken, sodass es an Zweifeln und Verlegenheiten nicht fehlt, die eine neue ins einzelne gehende Untersuchung nötig machen.

Echelos kennen wir als attischen, bei Piraeus verehrten Heros aus folgenden einzigen Zeugnissen des Altertums:

Steph. Byz. s. v. Ἐχελίδαι, δῆμος τῆς Ἀττικῆς, ἀπὸ Ἐχέλου ἥρωος· οὕτως [RV οὗτος A] δ' ἀπὸ ἕλους, τόπου μεταξὺ ὄντος τοῦ Πειραιέως καὶ τοῦ τετρακώμου Ἡρακλείου[1], ἐν ᾧ τοὺς γυμνικοὺς ἀγῶνας ἐτίθεσαν τοῖς Παναθηναίοις· ὁ δημότης Ἐχελίδης. Τὰ τοπικὰ ἐκ τῆς γενικῆς τῶν πληθυντικῶν.

Hesych. s. v. Ἐν Ἐχελιδῶν. Ἔχελος ἥρως, ὡς δὲ ἔνιοι ἐπίθετον ἥρωος, ἀπὸ τοῦ ἕλος

[1] Milchhöfer, Erläut. Text zu Curtius und Kaupert, Karten von Attica I S. 36, 39, II S. 6 f.

παρακεῖσθαι τῷ ἥρῳῳ. Ἔστιν δὲ ὁ Ἀθηναίων ἱππόδρομος ἐν Ἐχελιδῶν, ἐν ᾧ ἱππικοὶ ἤγοντο ἀγῶνες καὶ ναὸς Ἐχέλου.

Etymol. Magn. s. v. Ἔχελος· ἥρως παρὰ Ἀθηναίοις τιμώμενος. Καὶ δῆμος τῆς Ἀττικῆς Ἐχελίδαι, ἀπὸ τοῦ παρακειμένου ἕλους τῷ τόπῳ, ἐν ᾧ ἵδρυται τὸ τοῦ Ἐχέλου ἄγαλμα· παρὰ τὸ ἕλος ἔχειν, Ἔχελος. Καὶ Ἐχελιδῶν δῆμος, ἀπὸ Ἐχέλιος (sic).

Ebend. s. v. Ἐν Ἐχελιδῶν (V. Ἐνεχελιδῶ), τόπος Ἀθήνησι σταδίων ὀκτώ, ἐν ᾧ αἱ ἱπποδρομίαι· ἀπό τινος Ἐχέλου.

Phot. Bibl. s. v. Ἐχελιδῶν· τόπος ἔχων ἱππόδρομον· ἀπὸ Ἐχέλου ὀνομασθείς.

Zu bemerken ist ausserdem, dass nach Pollux (IV 105): «Ἀθήνησι τετράκωμοι ἦσαν Πειραιεῖς, Φαληρεῖς, Ξυπεταίονες καὶ Θυμοιτάδαι», und dass nach Adolph Wilhelm (a. a. O. S. 139) das τετράκωμον Ἡράκλειον an der Stelle lag, wo jetzt die Kirche des heil. Johannes mit dem Beinamen Ῥέντης steht. Somit ist der Sumpf der Echeliden zwischen Piraeus und dem τετράκωμον Ἡράκλειον der Sumpf von Neu-Phaleron, in dem eben unser Relief gefunden worden ist. Der Umstand, dass man bis jetzt keine auf einen Bürger aus dem Demos der Echeliden bezügliche Inschrift entdekt hat, hielt die sich mit den Demen Attikas befassenden Autoren ab, das Zeugnis der obigen Lexikographen über die Existenz eines solchen Demos anzunehmen [1]. Die Auffindung des Echelos-Reliefs hat jedoch bewiesen, dass die Echeliden, sei es als Demos, sei es auch als Teil des Demos des Phaleron-Strandes, genau an dem Orte anzusetzen sind, wo sich bei dem Denkmal des Karaïskakis in Neu-Phaleron Reste eines alten Demos erhalten haben [2]. Genau dorthin verlegt auch Milchhöfer mit Recht die Echeliden auf seiner neuesten Karte der attischen Demen [3].

[1] Milchhöfer, ebd.

[2] S. die Karten selbst Blatt IIa und oben Abb. 89.

[3] Übersichtskarte von Attica nach Milchhöfer.

Für den Hippodrom der Athener, der nach obigen Zeugnissen «ἐν Ἐχελιδῶν» lag, und dessen Schutzheros jedenfalls der als Wagenführer auf unserem Relief abgebildete Echelos war, hält Curtius den wie ein Stadion vertieften Raum, der unterhalb des eigentlichen Munichiahügels und des jetzt das Denkmal der Franzosen und Engländer tragenden Hügels liegt (siehe «Rennbahn» in Abb. 89). Aber Milchhöfer hat schon richtig bemerkt [1], dass dieser für einen Hippodrom ganz ungeeignete Raum wahrscheilich das piräischen Stadion ist. Anderseits führt das Zeugnis, dass der Hippodrom der Echeliden acht Stadien umfasste, sowie die Tatsache, dass gerade dort, wo das Relief aufgefunden worden ist, die heutigen Bewohner von Athen die ersten Wettrennen in Griechenland, soviel ich weiss, veranstalteten, da sich bei Athen kein geeigneterer Platz für solche Spiele fand, noch seitdem gefunden hat, zu dem Schlusse, dass der Hippodrom der Athener in Neu-Phaleron lag, nördlich vom Karaiskakis-Denkmal (wo jetzt die Radfahrbahn angelegt ist) und zwar auf dem trockenen Rande des Sumpfes, also zwischen der nördlichen und mittleren langen Mauer, wo ich ihn jetzt auf dem Ausschnitte aus dem deutschen Plane von Alt-Piräus (Abb. 89) eingetragen habe (ΙΠΠΟΔΡΟΜΟΣ). Die Stelle, an der das Relief gefunden worden ist, lag wohl in der Mitte dieses Hippodroms, des grössten von allen in Griechenland, da er bei einer Laufbahn von acht Stadien eine eigene Länge von ungefähr vier Stadien gehabt haben muss. Diese ausserordentliche Länge kann nicht verwundern, wenn man bedenkt, dass die Athener vielleicht zu seiner Abgrenzung und für die Sitze die den beiden Seiten parallel laufenden langen Mauern benützten. Ich vermute, dass das hier besprochene Relief auf der der Länge nach durch den Hippodrom gehenden, bei den Römern spina genannten und den Raum in zwei gleiche Hälften

[1] Erläut. Text zu Curtius und Kaupert I 39.

teilenden Scheidewand aufgestellt war, die man mit zahlreichen Anathemen und Statuen auszuschmücken pflegte. Eine derartige Aufstellung erklärt auch die selten begegnende Eigentümlichkeit, dass es auf beiden Seiten Darstellungen trägt; sie waren eben beide den um die νύσσα des Hippodrom umbiegenden Agonisten und den in der Bahn um die Spina stehenden Leuten sichtbar, eben jenen, die Xenophon im Hipparchicus — bei der grossen Demonstration der Reitermacht der Stadt — den Hipparchen aus der Mitte des Hippodroms dadurch zu vertreiben rät, dass sie die berittenen Phylen in Front aufmarschieren lassen und so den Hippodrom mit Pferden anfüllen [1]. Von diesem Standorte ist das Relief heruntergestürzt oder nach einem früheren Sturze begraben worden durch eine der auch jetzt noch häufig vorkommenden grossen Überschwemmungen des Kephisos, die diese ganze Gegend in einen Teich verwandeln, alles umstürzen, fortreissen und mit einer Masse von Schlamm bedecken. Ausgrabungen an dieser so deutlich bezeichneten Stelle dürften meiner Ansicht nach den ganzen Plan des grössten Hippodroms von Altgriechenland und andere, dem hier behandelten analoge Weihreliefs zum Vorschein bringen.

Wie Echelos, über den wir nichts anderes wissen, als was die oben angeführten Lexikographen mitteilen, so ist auch die von ihm entführte Basile aus der attischen Mythologie kaum bekannt. Wir wissen nämlich nur, dass zwischen dem Dionysos-Theater in Athen und dem Ilisos im Jahre 418 v. Chr. [2] das Heiligtum des Kodros und das des Neleus und der «Basile» lagen. Das letztere Hieron erwähnt auch Platon [3] als gegenüber der Palaestra des Taureas liegend.

Die Auffindung des Reliefs hat die Frage angeregt, wer diese Basile ist, und welche Rolle sie in der Mythologie spielt, um so mehr als über ihre von ihm bezeugte Entführung durch Echelos keinerlei Andeutung in der schriftlichen Überlieferung vorliegt. E. Curtius war der Ansicht, die neben den Königen Kodros und Neleus verehrte Basile sei «ein dämonisches Wesen, in welchem der Ruhm des attischen Königtums personifiziert ist». Dagegen fasst sie Usener als Himmelskönigin auf. Der Generalephor Kavvadias glaubt nicht nur ihre Natur, sondern auch die Spuren ihrer Entführung durch Echelos in Attika entdeckt zu haben. Er teilt nämlich mit, dass er einen darauf bezüglichen *athenischen Mythus* in Diodoros' Erzählung (III 57) gefunden habe. Nach dieser sei Basileia eine Titanide, Tochter des Uranos und der Titaia, Gattin des Hyperion und Mutter des Helios und der Selene; über das traurige Geschick ihrer Kinder wahnsinnig geworden, sei sie *durch das attische Land* umhergeirrt, bis sie verschwunden sei. Er führt auch einen Teil der Erzählung des Diodoros an, in dem von diesem Wahnsinn der Basileia die Rede ist und es wörtlich heisst: «τῶν τῆς θυγατρὸς παιγνίων τὰ δυνάμενα ψόφον ἐπιτελεῖν ἁρπάσασαν πλανᾶσθαι *κατὰ τὴν χώραν*, λελυμένην μὲν τὰς τρίχας, τῷ δὲ διὰ τῶν τυμπάνων καὶ κυμβάλων ψόφῳ ἐνθεάζουσαν, ὥστε καταπλήττεσθαι τοὺς ὁρῶντας. πάντων δὲ τὸ περὶ αὐτὴν πάθος ἐλεούντων, *καί τινων ἀντεχομένων τοῦ σώματος* (gegen ihre ausdrückliche Warnung, es dürfe niemand ihren Körper berühren: τοῦ αὐτῆς σώματος μηκέτι μηδένα θιγεῖν), ἐπιγενέσθαι πλῆθος ὄμβρου καὶ συνεχεῖς κεραυνῶν πτώσεις. ἐνταῦθα δὲ τὴν μὲν Βασιλείαν ἀφανῆ γενέσθαι». Aus dem Umstande, dass hier erzählt wird, wie einige die Basileia angefasst hätten und sie dann verschwunden sei, folgert nun Kavvadias, dass in diesen

[1] Xenoph. Hipparch. 3, 10. «Ὅταν γε μὴν ἐν τῷ ἱπποδρόμῳ ἡ ἐπίδειξις ᾖ, καλὸν μὲν οὕτω πρῶτον τάξασθαι ὡς ἂν ἐπὶ μετώπου ἐμπλήσαντες ἵππων τὸν ἱππόδρομον ἐξελάσειαν **τοὺς ἐκ τοῦ μέσου** ἀνθρώπους».

[2] CIA IV 2, 53.

[3] Charm. 153a. — Vgl. Bergk, Poet. Lyr. I 249. — Wilamowitz, Lectiones epigraphicae 5. — E. Curtius, Gesammelte Abhandlungen I 459. — Usener, Götternamen 230.

Worten eine bei dem athenischen Volke im einzelnen verbreitete Überlieferung über die Entführung der Basileia oder Basile durch Echelos stecke.

Unglücklicherweise sagt aber Diodoros nirgendwo, dass es sich um einen *attischen* Mythus handele, noch auch, dass Basileia durch das *attische* Land umhergeirrt sei. Das sind Kavvadias' eigene Zusätze zu Diodoros' Text. Im Gegenteil bezeugt Diodoros, dass alle diese Erzählungen über Basileia einheimische Mythen der am Okeanos wohnenden Atlantier über die Götter ihres eigenen Landes seien. Anderseits ist es durchaus klar, dass die als Mänade mit Kymbala und Tympana umherschweifende bejahrte Basileia (= Rhea) der Atlantier, das älteste von den 18 Kindern des Uranos und die Mutter von bereits erwachsenen Kindern, keinerlei Beziehung zu der attischen Jungfrau haben kann, die sich fröhlich von Echelos auf unserm Relief entführen lässt, und dass in den Worten bei Diodoros, die Basileia der Atlantier sei verschwunden, als einige, die sie in ihrem Leide bedauerten, ihren Körper anfassten, überhaupt nicht die Bedeutung einer Entführung stecken kann, und zumal einer so freiwilligen, wie sie bei der lächelnden Basile des Reliefs angenommen werden muss.

Aus diesen Gründen weist E. Meyer (a. a. O. 287 Anm. 2) Kavvadias' Erklärung ganz und gar ab und bemerkt dazu vollkommen richtig: «Die alberne Geschichte Diodoros von der Basileia, eine euhemeristische Behandlung des Mythus von Rhea der Göttermutter, hätte Kavvadias nicht zur Erläuterung der Basile, mit der sie nichts zu tun hat, heranziehen dürfen».

Aber auch die vierte Deutung, die derselbe Gelehrte anstatt der von Kavvadias vorgebrachten vorschlägt, kann ich für meinen Teil nicht als richtig anerkennen, obgleich sie sich der Einführung durch den vorzüglichen Kenner der Mythologie C. Robert und der Unterstützung O. Kerns erfreut hat. In Berücksichtigung der von ihnen angenommenen grossen Ähnlichkeit zwischen den zahlreichen Darstellungen des Raubes der Persephone durch Pluton unter Beihilfe des Hermes und der hier abgebildeten Entführung der Basile durch den von Hermes unterstützten Echelos, nehmen die genannten Gelehrten an, dass diese Basile die Hadesbeherrscherin Persephone und der Wagenlenker Echelos eben der κλυτόπωλος Pluton sei. Nach ihnen soll der neben Basile in Athen verehrte Neleus nicht der berühmte König von Pylos und Stammvater der attischen Könige Neleus sein, wie bis dahin die Archaeologen dachten[1], sondern der erbarmungslose («ἀνηλεὴς») König des Hades Pluton selbst. Und schliesslich den bei dieser Erklärung störenden Kodros, der sich in keiner Weise mit irgend einem chthonischen Gotte identifizieren lässt, setzen sie ganz beiseite, indem sie meinen, sein Kult bei dem Heiligtum des Neleus und der Basile sei erst in späterer Zeit eingerichtet worden.

Wenn diese Deutung auch im ersten Augenblick verführerisch wirkt, so hält sie doch einer eingehenden Kritik nicht stand: die Ähnlichkeit der Darstellung unseres Reliefs mit dem Raube der Persephone auf andern Denkmälern ist nur scheinbar. Während in der bildlichen und schriftlichen Darstellung Persephone nur wider ihren Willen geraubt wird, jammernd, die Hände zu den Göttern und ihrer Mutter ausstreckend und mit lauter, bis zum Gipfel der Berge und in den Abgrund des Meeres dringender Klage um Hilfe gegen den finstern Entführer rufend[2], lässt sich die Basile unseres Reliefs gar sehr mit Willen und in aller

[1] Arch. Zeit. 1885, 162 fg.—E. Curtius: Sitzungsber. der Berl. Akad. 1885, 437; Stadtgesch. von Athen S. 79. — Weizsäcker: Roscher's Mythol. Lex. a. a. O. S. 110.

[2] Hom. hymn. in Dem. 18 fg.: «ἁρπάξας δ' ἀέκουσαν ἐπὶ χρυσέοισιν ὄχοισιν ἦγ' ὀλοφυρομένην· ἰάχησε δ' ἄρ' ὄρθια φωνῇ», u. s. w. — Overbeck, Kunstmythologie: Demeter und Kora, Atlas.

Fröhlichkeit entführen. Anderseits weist auch der jugendliche und vergnügte Entführer Echelos gewiss keinerlei Ähnlichkeit auf mit dem in Gestalt eines finsterblickenden, schon reiferen Mannes abgebildeten Unterweltsgotte Pluton. Während ferner in den Darstellungen des Raubes der Persephone Hermes stets als Führer — ψυχοπομπός — voranschreitet und den Wagen Plutons zu dem unterirdischen Eingang in den Hades geleitet, sehen wir ihn hier ganz das Gegenteil tun: er *hemmt* [1] den Lauf der Pferde und hält sie auf dem Hügel an, auf den sie mit dem Wagen hinaufstürmen, während sie auf jenen Darstellungen in dem Erdspalt versinken.

Aus diesen Gründen muss ich alle bisherigen Erklärungen abweisen und möchte eine neue Deutung vorschlagen, indem ich mich von folgenden Momenten führen lasse:

Nach dem oben angeführten Zeugnisse des Hesychios war Echelos der Name eines Heros, «wie aber einige sagen, der *Beiname* eines Heros, der davon herrührte, dass neben seinem Heroon ein Sumpf (ἕλος) lag». Das einzige Heroon aber, von dem wir wissen, dass es bei dem Sumpfe der Echeliden lag, und zwar auf dem den Sumpf beherrschenden Hügel von Neu-Phaleron, auf dem heute das Denkmal der Franzosen und Engländer steht, ist das Theseion (s. Abb. 89) [2]. Der Hügel dieses Theseions bietet dieselbe Form, wie wir auf dem Relief im kleinen den Hügel dargestellt sehen, auf den Echelos die Basile führt. Wir dürfen nun vermuten, dass Echelos, der Eponym der Echeliden, dessen Name «Herr des Sumpfes» bedeutet (ἔχων τὸ ἕλος), Theseus selbst ist. Wie sehr die ganze äussere Darstellung des jungen Entführers der Basile für einen Theseus passt, sieht jeder auf den ersten Blick. Anderseits ist Theseus bei den Athenern der Erfinder

[1] Vgl. den Teil des Parthenonfrieses, nach dessen Vorbild der Wagen des Echelos gearbeitet ist.

[2] Andoc. I. 45. — CIA. 1059. — Milchhöfer, Erläut. Text zu Curtius und Kaupert, Karten von Attica I 38 fg.

des kriegerischen Viergespanns (πολεμιστήριον) [1], auf dem wir Echelos die Basile entführen sehen. Zudem sind die Panathenäen, an denen die Pferderennen ἐν Ἐχελιδῶν abgehalten wurden, nach der attischen Sage von demselben Theseus gegründet worden [2]. Und schliesslich wurden auch die hippischen Agone der Theseien in dem Hippodrom der Echeliden veranstaltet [3].

Wenn demgemäss Echelos mit Theseus zu identifizieren ist, so kann Basile nichts mit Persephone zu tun haben, von deren Entführung durch Theseus nirgendwo gesprochen wird. Da nun nach einem alten Grammatiker [4] statt Ἀγάμμεια auch Ἀγάμμη gesagt wurde, «wie statt πρέσβεια πρέσβη und statt βασίλεια βασίλη», so dürfen wir annehmen, dass unsere Basile (statt Basileia) — wie schon Curtius mit Recht vermutet hat — die Personifikation der königlichen Gewalt ist, und zwar, wie ich meine, gerade jener Königsherrschaft, die Theseus den Mächtigen seiner Zeit entrissen hatte, weshalb diese ihn auch hassten, wie Plutarch sagt, νομίζοντες ἀρχὴν καὶ *βασιλείαν ἀφῃρημένον* ἑκάστου τῶν κατὰ δῆμον εὐπατριδῶν, εἰς ἓν ἄστυ συνείρξαντα πάντας ὑπηκόοις χρῆσθαι καὶ δούλοις» [5]. Dass übrigens Basile wirklich die personifizierte königliche Gewalt ist, zeigt ihre Verehrung in der Stadt am Ilisos mit den athener Königen Neleus, dem Stammvater von allen, und Kodros, dem letzten von ihnen, von dem auch die Basiliden von Ionien abstammen [6]. Nach Dion Chrysostomos [7] war Basileia, die Personifikation der Königsherrschaft, eine

[1] Schol. Aristophan. Nub. 28: «***Πολεμιστήρια*** καλοῦνται τὰ πολεμικὰ ἅρματα, ἐφ' ὧν ὁπλίτης ἐπιβέβηκεν ἅμα τῷ παραβάτῃ. Ταῦτα δ' ἐξεῦρεν ὁ Θησεύς.—***Πόσους δρόμους***· εἷς δ' ἐστὶν ἀπὸ τῆς ἀφετηρίας μέχρι τοῦ καμπτῆρος. Οἱ δ' ἡνίοχοι καθωπλισμένοι ἤλαυνον. — Τοῦτο δ' εὗρεν ὁ Θησεύς. — ***Πόσους καμπτοὺς πεποίηκας;*** ἔστι δὲ εὕρημα τοῦ Θησέως».

[2] Plut.. Thes. 24. — Paus. 8,2,1. — Schol. Plat. Parmen. 127 A.

[3] A. Mommsen, Feste der Stadt Athen S. 196 fg.

[4] Steph. Byz. s. v. Ἀγάμμεια.

[5] Plut. Thes. 32, vgl. auch 24.

[6] Toepffer in Pauly - Wissowa, Realencycl., s. v. Basilidai.

[7] Orat de reg. pot. I 15.

Dämonin «Διὸς βασιλέως ἔκγονος», «εὐειδὴς καὶ μεγάλη», und ihr Gesicht «φαιδρὸν ὁμοῦ καὶ σεμνόν»; diese Beschreibung stimmt ganz zu der Darstellung der Basile auf unserem Relief, auf dem sie sogar grösser als Theseus erscheint; auch ihr purpurn bemaltes Gewand (s. S. 121) passt für eine solche Personifikation.

Ich muss hier bemerken, dass sich im Museum von Triest ein ebenfalls sicher aus Attika stammendes, aber zur Hälfte gefälschtes Relief befindet, auf dem als Tischgenosse der ΒΑΣΙΛΕΙΑ ein Heros ΖΕΥΞΙΠΠΟΣ abgebildet ist[1]. Die oberhalb dieses Heros bei seiner Chlamys hängenden Waffen, Panzer und Schwert, die so vollkommen auf Theseus passen, der Name Zeuxippos, der ebenfalls für Theseus als den ersten Führer des Kriegswagens in Attika, dem Vaterlande des Reliefs, höchst geeignet ist, und schliesslich die bezeugte Existenz von Plätzen bei den Hippodromen, die von der gleichen Anschirrung von Wagen durch Heroen Zeuxippen genannt wurden[2], bringen mich zu dem Schlusse, dass der Zeuxippos und die Basileia dieses Reliefs mit dem Wagenlenker Theseus-Echelos und der Basile des uns beschäftigenden Denkmals identisch sind.

Was den Hermes auf diesem betrifft, so dürfen wir ihn, unter Berücksichtigung seines Erscheinens bei dem Wagen des Schutzheros der Agone im Echeliden-Bezirk, als Ἑρμῆς ἀγώνιος oder ἐναγώνιος oder ἁρματεὺς auffassen,

[1] Conze, Über griechische Grabreliefs: Sitzungsberichte der phil.-hist. Classe der Akad. Wiens, Bd. 71 (1872) S. 317 ff. Taf. 1. (= Caylus, Recueil d'antiquités, Bd. VI Taf. XV, 1.— CIG I, N° 925 — CIA II, 1573). — Pervanoglus, Über das Familienmahl auf altgriechischen Grabsteinen (Leipzig) S. 16 f. 70 ff.—Kern a. a. O. S. 44.

[2] Hesych. Mil. Patr. Constant. § 37: «Λουτρὸν μὲν αὐτοῖς μέγιστον, κατὰ τὸν τοῦ Διὸς ἱππίου βωμὸν ἢ τὸ τοῦ Ἡρακλέους ἄλσος καλούμενον, ἔνθα τὰς Διομήδους αὐτόν φασι δαμάσαντα ἵππους, Ζεύξιππον τὸν τόπον ὀνομάσαι, πολυτελῶς ἐγείραντος καὶ τὸν τούτῳ πλησιάζοντα χῶρον τῆς ἱπποδρομίας, τοῖς τοῦ Διὸς ἀνακείμενον κούροις, ἰκρίοις τε καὶ στοαῖς διακοσμήσαντος». S. auch das bez. Schol. «διὰ τὸ τὸν Ἡρακλέα ἐκεῖσε ζεῦξαι τοὺς ἵππους τοῦ Διομήδους ὑφ' ἅρμα». — Vgl. Pauly-Wissowa, Real-Encyclop. Bd. III 1 S. 1125.

der nach Pindaros «ἀγῶνας ἔχει μοῖράν τ' ἀέθλων»[1]. Pausanias bemerkt in dem Abschnitte über die Statuen des Hermes und Theseus im Gymnasion von Messene, um ihre Aufstellung bei einander zu erklären (IV 32,1): τούτους μὲν δὴ τοῖς πᾶσιν Ἕλλησι καὶ ἤδη τῶν βαρβάρων πολλοῖς περί τε γυμνάσια καὶ ἐν παλαίστραις καθέστηκεν ἔχειν ἐν τιμῇ». Wenn wir aber die Stellung des Hermes auf dem Hügel unseres Reliefs in Rechnung ziehen, so werden wir ihn folgerichtiger als πύλιος ἁρματεὺς[2] mit dem vor dem Tore der Piraeusmauer verehrten Ἑρμῆς ὁ πρὸς τῇ πυλίδι[3] identifizieren. Diese πυλὶς ist höchst wahrscheinlich das Nebentor, das auf dem deutschen Plane (s. Abb. 89) durch das Wort Thor? bezeichnet wird, und das dem Verkehr zwischen Piraeus und dem benachbarten Theseion auf dem Hügel der Echeliden diente. Wenn man vor diesem Tore steht, befindet man sich fast auf eben dem Hügel, auf dem sich das grosse Temenos des Theseus-Echelos erhob.

Schliesslich liegt für die Verehrung des Hermes auf diesem Hügel auch noch ein anderer merkwürdiger Grund vor. Das dortige Heiligtum des Theseus-Echelos zeigt eine sehr seltene Eigenheit, die sowohl im Altertum als auch in unserer Zeit Verwunderung erregt und der Phantasie Spielraum geboten hat. Sein Peribolos bestand nämlich aus einem Haufen von grossen, unbearbeiteten, zum Teil aufrechtstehenden Steinen in verschiedenen Abständen von einander, die im ersten Augenblick wie

[1] Olymp. VI, 79.

[2] Revue arch. 1877, 1, 119—Dittenberger, Syll. 370, Zeite 140.

[3] Demoth. 47, 62. —Harpocr., Phot. und Suidas s. v. ***πρὸς τῇ πυλίδι Ἑρμῆς*** und ***Ἑρμῆς ὁ πρὸς τῇ πυλίδι.*** Milchöfer (a.a.O. I 40) glaubt, dass diese πυλὶς neben dem ausserhalb der langen Mauern liegenden grossen Nordtor von Piraeus anzusetzen sei; aber die nähere Bestimmung in den Quellen, dass der als πρὸς τῇ πυλίδι bezeichnete Hermes sich «παρὰ πυλῶνα τὸν ἀιτικὸν befand (oder vielmehr ἀστικόν, nach Leake's glücklicher Verbesserung, Topogr. S. 85 Anm. 10), beweist, dass es sich um das einzige zwischen den langen Mauern existierende und der Stadt zugewandte Tor handelt, in dessen Nähe nur das bei dem Echelos-Hügel angegebene Pförtchen lag.

durch Zufall dort zerstreut aussahen [1]. Solche Anhäufungen von grossen Steinen schrieben die Alten dem Hermes zu und nannten sie ἕρμακες, ἕρμαια, ἕρμαιοι λόφοι und ἕρματα [2], da Hermes dem Volksglauben gemäss «πρῶτος καθήρας τὰς ὁδούς, εἴ που λίθον εὗρεν, ἀπετίθει ἔξω τῆς ὁδοῦ». Genau an den Rändern des Hügels ziehen sich zwei antike Wege hin (s. Abb. 89). Es ist daher durchaus nicht unwahrscheinlich, dass der Hügel, wenigstens zum Teil, dem Hermes heilig war, besonders bevor auf ihm das Theseion gegründet wurde; und ich vermute, dass der Hermes unseres Reliefs hier als der Lokalgott des Hügels dargestellt ist, nach der bei den alten Künstlern beliebten Gewohnheit, die wir auch auf der andern Seite des Denkmals wiederfinden werden.

Mit Recht wird man nun fragen, was es denn bedeuten soll, wenn Theseus die Basileia aus der Stadt entführt und zu seinem festen Temenos bei den Mauern von Piraeus bringt. Diese Entführung kann sich sicher auf nichts anderes als auf ein politisches Ereignis beziehen, und wenn dieses auch nur von ganz kurzer Dauer gewesen sein sollte; auch der Mythus über die Entführung der Basile nach Piraeus aus ihrem in der Stadt beim Ilisos liegenden Heiligtum, wo sie, wie wir wissen, schon 417 v. Chr. verehrt wurde, scheint recht kurzlebig gewesen zu sein, da er in der attischen Mythologie ausser dem vorliegenden Denkmal keine Spuren hinterlassen hat. Und ein solches politisches Ereignis giebt es wirklich in der athenischen Geschichte.

Wir haben oben schon gesehen, dass Autoritäten das Relief zwischen die Entstehung des Parthenonfrieses und die Stele des Dexileos im Kerameikos setzen, die im Jahrs 394/3 v. Chr. aufgestellt worden ist. Einige Jahre vorher, 403 v. Chr., flüchtete die politische Macht des Demos, die zum Teil von dem Archon Basileus und seiner Basilissa genannten Gemahlin repräsentiert wurde, von Athen auf den Hügel von Munichia und den benachbarten zweiten Hügel, der stets als Bollwerk dieser Macht gegen das Asty gedient hat, und auf dem das einer Lagerbefestigung gleichende Temenos des Theseus-Echelos gelegen ist. Ich meine die bekannten Vorfälle unter der Schrekkensherrschaft der «Dreissig», als die Stadt infolge der unerträglichen Tyrannei durch die Flucht der demokratisch Gesinnten «entvölkert» wurde, von denen über fünf Tausend, «οἱ ὄντες μετέωροι πρὸς κατάλυσιν τῆς δυναστείας τῶν τριάκοντα τυράννων», sich nach Piraeus begaben, dessen Bewohner besonders wegen der geflissentlichen Zerstörung ihrer Mauern und ihres Seeverkehrs die Tyrannen grimmig hassten. Damals kamen die Tausend, die unter Thrasybulos Phyle besetzt gehalten hatten, durch das Kephisos-Tal herunter, rückten zur Nachtzeit in Piraeus ein, besetzten den «unbewohnten und festen» Hügel von Munichia, wo sie sich verschanzten, und wehrten gleich darauf den Angriff der Streitmacht der Tyrannen siegreich ab, wobei deren Anführer Kritias, Hippomachos und Charmides fielen und die Oligarchen bis in die Ebene zurückgeworfen wurden [1].

So wurde also das Königtum des Demos, von dem, wie gesagt, einen wesentlichen Teil der Archon Basileus mit seiner Gemahlin Basilissa repräsentierte, von Thrasybulos und seinen Anhängern, den Demokraten, nach Piraeus hinuntergeführt und im Lager von Munichia auf dem Hügel des Theseus-Echelos, der vornehmlichen Schutzwehr gegen die Stadt, eingesetzt. Und die Macht des um Thrasybulos gesammelten Demos wuchs durch den Zufluss

[1] S. Milchöfer a. a. O. 38. Jetzt ist dies ganz eigenartige Heiligtum fast ganz verschwunden, wie ich mich leider überzeugen musste; die Steine sind weggeschleppt, und nicht einmal die Stelle, wo es lag, ist mehr zu unterscheiden.

[2] Hom. Od. π 471.—Eustath. Schol. das.—Strab. 8, 343 und 17, 818.—Pausan. 8, 34, 6.—Dio Chrys. 78 S. 420 R.—Preller-Robert, Griech. Myth. S. 385, 5 und 401.

[1] Xenoph. Hell. 2, 4, 10 fg.—Diodor. 14, 32-33.

der Anhänger von allen Seiten dermassen, dass sie die Oligarchen in der Stadt einschliessen und belagern konnten, indem sie Herren der Ebene und besonders der unmittelbar unterhalb des Echelos-Hügels sich ausdehnenden Niederung der Echeliden geworden waren. Diese politische Lage dauerte sieben Monate, von Januar 403, wo Thrasybulos Munichia besetzt hatte, bis Juli, wo er durch die Versöhnung seiner Anhänger mit den Oligarchen in der Stadt die Athener wie ein zweiter Theseus im Asty wieder gemeinsam ansiedelte und das Königtum der demokratischen Verfassung von neuem dort einsetzte.

Ich vermute nun, dass die sieben Monate, in denen der Demos, dessen Gewalt die Basile des Reliefs vorstellt, auf Munichia weilte, die Entstehungszeit des Mythus sind über die freiwillige Entführung der Basile durch Echelos-Theseus aus ihrem Heiligtum bei der Stadt zu dem über dem Echeliden-Sumpfe gelegenen Hügel von Neu-Phaleron. Die lebhaft erregte poetische Phantasie der Demokraten in Piraeus konnte recht wohl die «mächtigen» Oligarchen der alten Zeit, denen Theseus einstmals die Basileia entriss, mit den dreissig Tyrannen vergleichen, von denen der um den neuen Heros Thrasybulos gescharte Demos die politische Gewalt zurückeroberte und auf der Munichiahöhe und dem Hügel des Echelos-Theseus sicherte.

Während dieser siebenmonatlichen Besetzung der Höhe durch die Demokraten, und genauer in der Zeit des durch Vermittelung des ihnen freundlich gesinnten Königs Pausanias von Sparta zustande gekommenen Waffenstillstandes und der Verhandlungen mit den unterlegenen Oligarchen, haben gewiss die Herren von Munichia im Hippodrom hippische Agone und besonders Rennen mit Kriegswagen veranstaltet, die dem nachgebildet waren, den Theseus-Echelos, der Gründer der Wagenrennen, geführt haben sollte. Ich vermute daher, dass unser Relief das Anathem des Demos für die Feier dieser Wagenrennen ist, um so mehr als die Inschrift auf ihm meines Erachtens ohne jede Veränderung der deutlich geschriebenen Buchstaben und in voller Übereinstimmung mit den weiteren Spuren in folgender Weise gelesen werden kann:[1]

Ἑρμῇ καὶ νύμφαις, ἵνα ἀέξοι[εν, ὁ] δ[ῆμος],

wobei natürlich τήνδε τὴν στήλην ἀνέθηκεν oder ähnliches in Gedanken zu ergänzen ist.

Ein gewichtiges Hindernis für die Annahme dieser Lesung scheint das poetische ἀέξω statt des gewöhnlichen αὔξω zu sein, da die Inschrift keine metrische Form zeigt. Ich gestehe selbst, ich würde deshalb diese Lesung nicht vorzuschlagen wagen, sondern lieber die Erklärung des auf epigraphischem Gebiete so hervorragenden A. Wilhelm trotz der bei ihr notwendigen Veränderungen der auf dem Stein stehenden Buchstaben annehmen, wenn es nicht einen besonderen Grund gäbe, und gerade in Bezug auf das Wort ἀέξοιεν, der mich überzeugt, dass ich mit meiner Vermutung, das Denkmal sei von den demokratischen Anhängern des Thrasybulos in Piraeus geweiht worden, recht habe.

[1] Siehe die genaue Kopie der Inschrift hier unten.

ΕΡΜΗΙΚΑΙΝΥΜΦΑΙΣΙΝΑΑΕΞ Ο Ι Ι Ι ΘΛ

Kavvadias — Λ ΙΕΡΕΙΑ

Wilhelm — Λ ΤΗ Ν ΔΕ

Svoronos — ΕΝ Ο ΔΗΜΟΣ

Abb. 90.

Wie gesagt, kommt die Form ἀέξω nur bei Dichtern vor. Es existiert aber eine einzige Ausnahme und zwar in einer berühmten Prosastelle, die für den Demos in Piraeus gewissermassen die Weihe eines heiligen Textes hatte; in der Tat finden sich nirgendwo sonst die Vorwürfe gegen die monarchische und oligarchische Staatsform und die lobende Hervorhebung der demokratischen Verfassung mit beredteren Worten zusammengefasst, und gerade jener Verfassung, die damals die Demokraten in Piraeus ihren oligarchisch gesinnten Mitbürgern im guten oder bösen aufzuzwingen suchten.

Herodot, dessen Werk bei den damaligen Griechen die beliebteste Lektüre war, erzählt (III 61-88) die Geschichte der Ermordung der Magier, die sich durch Pseudo-Smerdis des Thrones bemächtigt hatten. Nach dem Tode dieser Magier, die in ihrer unrechtmässigen Herrschaft mit den dreissig Tyrannen verglichen werden können, befanden sich die Perser in einer ähnlichen politischen Lage wie die Athener der uns beschäftigenden Zeit. Im Laufe der auf die Vertreibung der Tyrannen und die Bestallung der Zehnmänner folgenden Verhandlungen über die Versöhnung der im Bruderkrieg entzweiten Athener hatten sich drei Parteien gebildet, von denen die von Piraeus und Munichia die absolute Demokratie herzustellen verlangte, während die Oligarchen in der Stadt und in Eleusis, unter sich uneins, zum Teil die Oligarchie verfochten, zum Teil aber eine absolute Tyrannie, und sogar unter dem Lakedämonier Lysandros, anstrebten[1]; in ähnlicher Weise waren die Perser gezwungen, sich darüber schlüssig zu werden, welche Staatsform den Vorzug verdiene, die Alleinherrschaft, die Oligarchie oder die Demokratie. In dieser Lage der Dinge spricht nun der der demokratischen Form geneigte persische Grosse Otanes bei Herodot[2] eine kurze Rede, in der mit

[1] E. Curtius, Griech. Gesch. III⁶ 33 fg.

[2] Herod. III 80 fg.

bewundernswertem Geschick die Vorzüge dieser Staatsform und die Nachteile der beiden andern betont werden. Diese berühmte Rede, gewiss ein Lieblingsstück der Anhänger des Thrasybulos und eine höchst geeignete Waffe für die Redner und Bevollmächtigten der demokratischen Partei in Piraeus[1] bei den Verhandlungen mit den monarchisch und oligarchisch Gesinnten, gipfelt in dem Satze: «τίθεμαι ὦν γνώμην μετέντας ἡμέας μουναρχίην *τὸ πλῆθος ἀέξειν.* ἐν γὰρ τῷ πολλῷ ἔνι τὰ πάντα».

Aus diesem bei der Volkspartei hohes Ansehen geniessenden Texte ist also meines Erachtens die sonst vereinzelt in der Prosa stehende poetische Form ἀέξοιεν für die Aufschrift unseres Reliefs genommen worden, durch die der Demos Hermes—den nicht nur als ἐναγώνιος, sondern auch als *αὐξίδημος*[2] verehrten—und die Nymphen bittet, seine Angelegenheiten, die sich damals wegen der Einmischung der spartanischen Streitmacht trotz aller Siege gegen die oligarchische Partei wieder in kritischer Lage befanden, durch tatkräftige Hilfe zu fördern[3].

[1] Vgl. die Parallelrede, die Thrasybulos vor den sämtlichen Parteien in Athen hielt (Xenoph. Hell.).

[2] Hesych. s. v.

[3] Der Gebrauch von ἀέξω in der Prosa rechtfertigt sich übrigens auch wegen seiner vornehmlichen Anwendung in religiösen Anlässen. Wir sehen, dass auch bei den Dichtern ἀέξω fast typisch vorkommt, wo es sich um eine Hilfe oder sonstige Tätigkeit der Götter handelt. So z. B. Hom. Od. ν 356: Νύμφαι νηϊάδες . . . αἴ κεν ἐᾷ πρόφρων με Διὸς θυγάτηρ ἀγελείη αὐτόν τε ζώειν καί μοι φίλον υἱὸν ἀέξῃ. — ι 111: Διὸς ὄμβρον ἀέξει. — ο 372: ἀλλά μοι αὐτῷ ἔργον ἀέξουσιν μάκαρες θεοί. — Hesiod. Opp. et dies 6: ῥεῖα δ' ἀρίζηλον μινύθει καὶ ἄδηλον ἀέξει (Ζεύς). — Pind. Olymp. 6,176: δέσποτα ποντόμεδον . . . ἐμῶν ὕμνων ἄεξ' εὐτερπὲς ἄνθος. — 8,86: εὔχομαι ἀμφὶ καλῶν μοίρᾳ Νέμεσιν διχόβουλον μὴ θέμεν· ἀλλ' ἀπήμαντον ἄγων βίον αὐτούς τ' ἀέξοι καὶ πόλιν. Vgl. auch die Beiwörter ἀεξίφυτος (bei Dionysos und Eos), ἀεξίτροφος (bei den Horen) u.s.w. Auch auf der Basis der in Delphi aufgefundenen grossen Bronzegruppe, die unter der Benennung «Wagenlenker» bekannt ist, findet sich die Form ἀέξω in der pindarischen Charakter tragenden Aufschrift:

Π]ολύζαλός μ' ἀνέθηκ[ε . . .
. ον ἄεξ' εὐώνυμ' Ἄπολ[λον . . .

Bei dieser Gelegenheit möchte ich bemerken, dass meiner Ansicht nach diese Gruppe mit dem von Pausanias (X 15,6) in Delphi mit folgenden Worten beschriebenen Weihdenkmal iden-

Diese an die Lokalgötter gerichtete Bitte des Demos findet auf der anderen Seite des Reliefs ein passendes Gegenstück in der Darstellung der zur Beratung zusammenkommenden Lokalgötter, zu deren kurzer Erklärung ich nunmehr übergehe.

---

tisch ist: «Κυρηναῖοι δ' ἀνέθεσαν ἐν Δελφοῖς Βάττον ἐπὶ ἅρματι, ὃς ἐς Λιβύην ἤγαγε σφᾶς ναυσὶν ἐκ Θήρας. ἡνίοχος μὲν τοῦ ἅρματός ἐστι Κυρήνη, ἐπὶ δὲ τῷ ἅρματι Βάττος τε καὶ Λιβύη στεφανοῦσά ἐστιν αὐτόν· ἐποίησε δὲ Ἀμφίων Ἀκέστορος Κνώσιος». Ich hege die Ansicht, dass der mit dem «Wagenlenker» gefundene linke Arm eines jungen Mädchens mit «un renforcement de la courroie, une sorte de boucle au moyen de laquelle sont réunies la bride et les rênes» (Homolle) der in Gestalt eines jungen Mädchens abgebildeten Kyrene (von Pind. II 9, 4 «διώξιππος» genannt) angehört; sie stand nach Pausanias *unten* bei dem Wagen, auf dem sich Battos und Libye befanden, und zwar offenbar vorne bei den Pferden, die sie an dem beim Zaum befindlichen «ledernen Zügelring» hielt, weshalb sie auch von Pausanias als ἡνίοχος, d. h. die Zügel haltend, bezeichnet wird (vgl. V 27, 1, wo der ἡνίοχος nicht auf dem Wagen fährt, sondern bei den Pferden steht: ἑκατέρῳ τῶν ἵππων παρεστὼς ἀνὴρ ἡνίοχος); sie hat während des dargestellten Augenblickes, in dem der Sieger Battos von Libye feierlich bekränzt wird, der Szene gemäss die Pferde in langsamem Schritte vorwärts zu führen oder auch ganz stillstehen zu lassen. Battos ist dagegen meines Erachtens die jetzt «Wagenlenker» genannte Figur. Denn erstens bezeichnet ihn als König das Diadem, dessen hinten herunterhängende Enden nur den Kopfbinden der Könige eigen sind, wie die Münzkunde überzeugend lehrt. Zweitens trägt er genau wie der Battos der Goldstatere von Kyrene (Müller, Numismatique de l'ancienne Afrique, Bd. I Abb. 185, 191 fg.) das Kleid des Wagenlenkers offenbar aus dem Grunde, weil er als Sieger im Wagenrennen «αὐτὸς ἡνιοχῶν» (vgl. CIA 79) abgebildet sein sollte, wie auch sein in dem von Pelias veranstalteten Agon siegreicher Vorfahr Euphemos (Paus. V, 17, 9 — Monn. dell' Inst. 10, 4, 5). So wurde auch Alkibiades, als er im Jahre 416 den Sieg errang, als Lenker seines eigenen Wagens abgebildet (Plin. H. N. 34, 80). Dass auch Kaiser Nero in Olympia in der Kleidung eines Wagenlenkers, Kytharoeden und Athleten erschien, ist allbekannt. Übrigens war Battos König des kyrenischen Landes, das Pindaros εὔιππος, εὐάρματος und διώξιππος nennt, und Stammvater des δίφρους ἀελλόποδας besitzenden, ἐλάσιππος genannten Geschlechtes der Kyrenaier, die in der ganzen alten Welt wegen ihrer vielen Wagen und schnellen Pferde berühmt waren; das Kleid des Wagenlenkers passt für ihn also mehr als jedes andere.



Abb. 91.

Der von Libye den Kranz empfangende Battos der delphischen Gruppe hielt einfach das Ende der Zügel («flottantes ou peu tendues», Homolle) in der Hand, damit sie nicht über die Erde streiften, während die vor den Pferden stehende junge Kyrene ruhig das Gespann führte, indem sie die Zügel mit der *linken* Hand bei dem Lederring am Zaume fasste, da ein Teil davon noch jetzt in dieser Hand erhalten ist.

Schliesslich die auf dem Wagen stehende und den Battos bekränzende Libye — von der allein aus der ganzen von Pausanias beschriebenen Gruppe kein Überbleibsel gefunden worden ist — hatte wohl, wie ich vermute, grosse Ähnlichkeit mit der die Kyrene bekränzenden Libye auf dem bekannten kyrenischen Relief, das nach der dazu gehörigen Inschrift die «λεοντοφόνον Κυρήνην πολίων μητρόπολιν, ἣν στέφει αὐτὴ ἠπείρων Λιβύη τρισσὸν ἔχουσα κλέος» darstellte (Studniczka, Kyrene S. 31, Abb. 23). Gerade durch die Aufsetzung des Kranzes auf das Haupt des «Wagenlenkers» fällt die einzige bei diesem bemerkbare Missbildung fort. Der Künstler hat nämlich das Haar, mit Ausnahme der flaumigen Locken an den Schläfen, so total glatt gearbeitet, dass nichts die Anpassung des Kranzes hinderte. Wenn man jetzt von einiger Entfernung aus den des Kranzes entbehrenden Kopf des «Wagenlenkers» anschaut, fühlt man den unangenehmen Eindruck, den der Anblick eines kahlen Kopfes hervorruft; dieser Eindruck verschwindet aber sofort, wenn man sich auf dem Kopfe den Kranz hinzudenkt, der dann auch mit den reichen Locken an den Schläfen des Kopfes in vollem Einklang steht.

Es scheint, dass zahlreiche Denkmäler, bis zu den letzten Zeiten des Altertums, nach dem Vorbilde der delphischen Gruppe gearbeitet worden sind. Eine der bezeichnendsten Nachahmungen ist das hier (Abb. 91) gegebene Relief vom Triumphbogen des Titus. Wenn man die Namen ändert, kann man es mit denselben Worten beschreiben, deren sich Pausanias für das Weihgeschenk der Kyrenaier bedient: «ἡνίοχος μὲν τοῦ ἅρματός ἐστι Ῥώμη, ἐπὶ δὲ τῷ ἅρματι Τίτός τε καὶ Νίκη στεφανοῦσά ἐστιν αὐτόν». Dass die Enden der Zügel sich nicht, wie bei Battos, in den Händen des Titus befinden, sondern vom Wagenrande herunterhängen, ist einfach dadurch zu erklären, dass Titus eben nicht, wie Battos, für einen Sieg im Wagenrennen den Kranz erhält, sondern wegen seiner kriegerischen Grosstaten. Überaus charakteristisch ist es, dass die Figur der Roma bis auf die Einzelheiten, mit Ausnahme des Helmes, zwei bekannte Abbildungen der Kyrene (vgl. Studniczka a. a. O. Abb. 22 und 23) genau kopiert, und dass die Position ihres linken Armes, in dessen Hand die Zügel liegen, ganz dieselbe ist wie bei dem in Delphi gefundenen linken Arm einer weiblicher Figur, den ich eben der Kyrene zuweise.

Der statt des ursprünglich in der Inschrift des delphischen Weihgeschenkes stehenden später eingefügte Name Polyzalos, der auch aus Kyrene bekannt ist (Ptolem. Heph. bei Photius

II. Zweite Seite.

In dieser friedlichen Zusammenkunft der Götter erkennen wir sofort die von der Aufschrift des Denkmals genannten Nymphen. Es sind dies die nach dem fast typischen Schema dargestellten drei Jungfrauen, die die Gruppe zur Rechten bilden. Da die Hauptperson des Weihgeschenkes die beim Ilisos verehrte Basile ist, so dürfen wir sie natürlich mit den bekannten Ilisosnymphen von Athen[1] identifizieren deren Verehrung sich selbstverständlich auf die ganze Länge der aus den von ihnen repräsentierten Quellen gebildeten Wasserläufe des Ilisos und Kephisos und auch auf den aus ihnen entstehenden Sumpf der Echeliden ausdehnte, bei dem das Echelos-Relief gefunden worden ist.

Leicht zu erkennen ist gleichfalls der sich zu ihnen im Gespräch wendende gehörnte Gott. Die Hörner bezeichnen ihn deutlich als Fluss-

148 β, 16) gehört wahrscheinlich dem uns unbekannten Führer der kyrenischen Demokraten an, die gegen 460 v. Chr. Arkesilaos IV, König von Kyrene und letzten Nachkommen des Battos, vom Throne stiessen, töteten und ins Meer warfen; sie haben dann wohl gleich nachher, wie das mehrfach aus dem Altertum bekannt ist, den Namen eben dieses verhassten Arkesilaos aus der Inschrift ausgemerzt, der das Denkmal für sich und seine Untertanen gestiftet haben wird, als er im Jahre 462 v. Chr. bei den Pythien den Wagensieg errungen hatte, den Pindaros in Pythien 4 und 5 feiert.

Die seltene Form des Buchstabens E in der Inschrift, die auch im boiotischen Alphabet vorkommt, erklärt sich vielleicht dadurch, dass Arkesilaos an die direkte Abstammung der kyrenischen Battiadai von den boiotischen Euphamidai und Aigideis (Schol. Pind. Pyth. IV 15) erinnern wollte, oder dass das Epigramm durch den Steinmetz von der Handschrift des in Boiotien heimischen Pindaros, des Freundes und Verherrlichers des Arkesilaos, kopiert wurde. Denn pindarische Herkunft zeigen die in seinen Oden häufig erscheinenden Wörter der Inschrift ἄεξε (s. oben) und εὐώνυμε, das u. a. Olymp. 2, 8. Pyth. 11, 58. Nem. 4, 19. 7, 48. 7, 45. 8, 47 vorkommt; den gerade dem Pindaros eigenen häufigen Gebrauch des Beiwortes εὐώνυμος hat schon Eustathios bemerkt (Schol. Il. 895, 37: Μοῖρα δυσώνυμος πρὸς διαστολὴν τῆς ἀγαθῆς, καί, ὡς ἂν Πίνδαρος εἴποι, εὐωνύμου. — Opusc. 56, 30: Πολλαχοῦ δὲ καὶ δριμέως γράφει (Πίνδαρος), ὡς καὶ ὅτε τοὺς ἐνδόξους εὐωνύμους φησίν. 141, 14: Πίνδαρος, ὃς εὐωνύμους τοὺς περικλύτους καλεῖ, δριμέως φράζων ἐκεῖνος).

Die Ansetzung der Stiftung des delphischen Weihgeschenkes um das Jahr 462 v. Chr. und sein Stil stimmen genau zu der Zeit des Amphion aus Knosos (Robert in Pauly-Wissowa, Real-Encycl. I S. 1948), der es nach Pausanias verfertigt hat, und auch gerade zu den Jahren 475-465, in die Homolle selbst den Stil des «Wagenlenkers» anfänglich verlegte. Auch die von einem andern Gelehrten (Lechat) ganz richtig beobachtete «peloponnesische» Arbeit der Gruppe passt auf den im Peloponnes tätig gewesenen Amphion. Demgemäss glaube ich, dass die Inschrift der Basis in der Weise zu ergänzen sein wird, dass sie etwa folgendes besagt: Πολύζαλός (='Αρκεσίλαος) μ' ἀνέθηκε καὶ οἱ Κυρηναῖοι ὧν (τῶν) ἄεξ' εὐώνυμ' Ἄπολλον πίονα δῆμον (vgl. CIG 16, IGA 510: «Ἰάρων ὁ Δεινομένεος καὶ τοὶ Συρακόσιοι τῷ Δὶ Τυράν', ἀπὸ Κύμας»). Schliesslich muss nach der jetzt festgelegten Stelle der mächtigen, hohen Basis der Wagenlenker-Gruppe in Delphi (Baedeker's Griechenland 1903, S. 147 Plan zwischen S. 140-141) das Denkmal dem Pausanias an dem Punkte vor den Augen gelegen haben, von dem aus er bei seiner Wanderung um den Apollotempel in seiner Beschreibung das Weihgeschenk der Kyrenaier erwähnt. Die Gruppe stand nämlich auf der Mauer nördlich vom Apollotempel, mit der Front nach Süden, sodass es hauptsächlich den um den Tempel herumgehenden Beschauern sichtbar war. Meine Meinung über das Denkmal hatte ich in dem Jahre der Entdeckung des «Wagenlenkers» in einer öffentlichen Sitzung der archaeologischen Abteilung des Vereines Parnassos auseinandergesetzt, aber bisher nicht veröffentlicht, da mich die Art und Weise der Polemik verstimmte, mit der Homolle mich gleich darauf in der Französischen Schule vor den Zuhörern behandelte, obschon ich mich in meinem Vortrage der grössten Höflichkeit bedient hatte, und mir sogar die erbetene Gelegenheit zu einer Antwort in der Französischen Schule gegen seine ursprüngliche Zusage abschnitt.

Glücklicherweise haben weder die sarkastischen Bemerkungen und die Argumente Homolle's, noch auch die später über dieselbe Gruppe erfolgten Veröffentlichungen von andern Gelehrten, die meine Beweisgründe nicht kannten, meine Zuversicht in die Richtigkeit meiner Ansicht im geringsten zu erschüttern vermocht. Anderseits ist zu ihrer Befestigung noch manches hinzugekommen, das ich jetzt vielleicht publizieren werde, nachdem sich die Aufregung meines Gegners gelegt haben wird und ich selbst den Widerwillen gegen das Thema nicht mehr so lebhaft fühle. Inzwischen ist es für mich eine gewisse Genugtuung, dass Homolle — der nicht einsehen konnte, wie Pausanias' Wort ἡνίοχος sich auf das die Pferde am Zaume und Zügel führende junge Mädchen, statt auf den im Kleide eines ἡνίοχος abgebildeten Battos, beziehen lässt, der ferner seine ganze Theorie erstens auf die irrtümliche Ansicht (s. Joubin, La sculpture grecque S. 142, 1) stützte, dass das E dem syrakusischen Alphabet angehöre, zweitens auf die gleichfalls irrige Meinung, die syrakusischen Münzen böten analoge Typen wie die delphische Gruppe, und schliesslich drittens auf den in *ganz* Griechenland vorkommenden Namen Polyzalos — dass Homolle, sage ich, jetzt in Bezug auf seinen schönsten Fund in Delphi, den aber Pausanias sonderbarerweise nicht erwähnt haben soll, auf neue geradezu unglaubliche Vermutungen verfallen ist, ein Beweis dafür, wohin man kommt, wenn man in ungerechtem Zorn die Augen vor der klar daliegenden Wahrheit verschliesst und stilistischen und historischen Chimären nachjagt; das Ende sind dann Schlussfolgerungen, die in des Wortes eigenster Bedeutung bei den Haaren herbeigezogen genannt werden dürfen.

[1] Plat. Phaedr. 230 B.— CIA 2, 1327.— Roscher's Myth. Lex. III 530.

gott, und sein Gespräch mit den Ilisosnymphen lehrt, dass er kein anderer sein kann als Ilisos selbst, von dem wir wissen, dass er ein Heiligtum in Athen [1] hatte. Die aus den Quellen bekannte besondere Eigenschaft des Ilisos als «γαμοστόλος» giebt noch ein weiteres geignetes Moment ab zu seiner Abbildung auf einem Relief, das die freiwillige Entführung der Basile wie zur Hochzeit mit Echelos darstellt [2].

Aber auch der Name des neben Ilisos stehenden Gottes ist nicht schwer zu finden. Die völlige Übereinstimmung seiner Darstellung mit der des Ilisos, vor allem aber der Umstand, dass er seinen Arm um diesen schlingend in inniger Vereinigung mit ihm gedacht ist, lehrt uns, dass wir hier den Zwillingsbruder des Ilisosflusses, den Kephisos, vor uns haben, mit dem sich der Ilisos tatsächlich in der Mitte der attischen Ebene nördlich vom Echelidenbezirk bei Neu-Phaleron vereinigt. Freilich entbehrt hier Kephisos der plastisch dargestellten Hörner, die wir bei seinem Genossen Ilisos bemerken; aber einerseits hindert uns nichts anzunehmen, dass bei ihm, da sein Kopf im Profil, nicht in Frontansicht wie bei Ilisos, gegeben ist, die Hörner ursprünglich in Farbe ausgeführt waren, die jetzt verschwunden ist, anderseits wissen wir, dass die Hörner wohl ein gewöhnliches, aber durchaus kein notwendiges Kennzeichen der Flussgötter waren. Ebenderselbe Fluss ist auf gleichzeitigen Monumenten einmal mit, ein anderes Mal ohne sie abgebildet [3]. Darstellungen von Flüssen ohne Hörner finden sich in grosser Anzahl aus allen Perioden der Kunst.

Demnach bietet die Deutung des Reliefs bis zu dieser Figur einschliesslich keine Schwierigkeit; das Gegenteil aber muss man in Bezug auf die noch übrig bleibende letzte Figur eingestehen, die Hauptfigur auch in ihrer Stellung in der Szene, dieselbe, an die der mit seinen Begleitern herbeigekommene Kephisos das Wort richtet.

Dragatsis bezeichnete sie als Artemis; Kavvadias meinte von ihr, sie sehe wie ein Weib aus, sei aber in Wirklichkeit ein Hermes. Vielleicht hat er sich von der oberhalb der Figur beginnenden Aufschrift Ἑρμῇ καὶ Νύμφαις irreführen lassen; auf diese Weise brachte er den Hermes in beide Darstellungen des Doppelreliefs. In einer zweiten Veröffentlichung darüber nennt er die fragliche Figur Hermes, falls sie ein Mann, aber Artemis, falls sie weiblichen Geschlechtes sei, und zwar Artemis Agrotera oder, wenn dies nicht richtig sein sollte, Artemis Munichia.

Für mich und alle übrigen Erklärer des Denkmals ist die Figur ein Weib; über diese Frage lassen die Haartracht, die deutlich genug hervortretenden Brüste und vor allem die breiten Hüften keinen Zweifel.

Auf die Artemis Agrotera vermag ich die Figur nicht zu beziehen, da deren unentbehrliche Attribute, Bogen, Pfeile und Hunde, fehlen. Auch mit der Artemis Munichia kann sie nicht identifiziert werden, schon wegen des Mangels jedes entsprechenden Attributs, besonders aber, weil jene auf dem Munichiahügel, fern von der Mündung des Kephisos, verehrt wurde, während unsere Figur auf demselben ebenen Boden steht wie der bei ihr befindliche Kephisos.

Wen müssen wir nun in diesem merkwürdigen, zartgebauten Mädchen erkennen?

Der zu ihr tretende Kephisos, der offenbar soeben am Ziele seiner Wanderung angelangt ist, hat seine Mündung — man sehe die grosse archaeologische Karte von Attika von Curtius, Kaupert und Milchhöfer (Abb. 92) — an einer

[1] CIA 1, 210 K. 2 und 1, 273 f. 16=Dittenberger, Syll. 29, 28.

[2] Kavvadias nennt die von mir als Ilisos gedeutete Figur Acheloos; aber dieser Flussgott hat garnichts auf einem Relief zu tun, dessen Hauptfigur die beim Ilisos verehrte Basile ist. Später bezeichnete K. denselben Gott als Kephisos; dieser ist jedoch in der folgenden Figur dargestellt.

[3] Steuding: Roscher's Mythol. Lex. I S. 1490 fg. Vgl. auch Aelian. Var. hist. 2, 33, wo drei Arten der Darstellung von Flüssen unterschieden werden, 1) in Stiergestalt, 2) in ganz menschlicher Gestalt, 3) als Männer mit kurzen Hörnern.

Stelle des phalerischen Strandes[1] im Echelidenbezirk, die im Altertum, wie auch jetzt, zum Demos Peiraieus gehörte und Paralia genannt wurde; in der Ausdehnung entspricht sie dem heute παράλιος πλατεῖα genannten Platze von Neu-Phaleron. Diese Paralia der Echeliden ist uns aus einer attischen Inschrift des Jahres 321/320 v. Chr.[2] bekannt, in der unter dem Archon Archippos und dem Demarchos Phrynion die Peiraieis «Παραλίαν καὶ Ἁλμυρίδα καὶ τὸ Θησεῖον» verpachten; weiter unten werden dann «οἱ μισθωσάμενοι Παραλίαν καὶ Ἁλμυρίδα καὶ τὸ Θησεῖον», d. h. das Temenos des Theseus Echelos, angeführt.

Wie also der attische Heros Paralos die Personifikation der ganzen Strandbevölkerung von Attika war, d. h. der attischen Paralia im allgemeinen, und als ein Mann mit einem Schiff an seiner Seite abgebildet wurde, so wird auch diese an Ausdehnung nur kleine und lockererdige Paralia der Echeliden im Demos von Peiraieus augenscheinlich unter der zarten und jugendlichen Mädchengestalt personifiziert, die sich auf unserm Relief mit dem in ihrem Gebiete seine Gewässer ergiessenden Kephisos unterredet. Dass diese Paralia tatsächlich in der Kunst als eine Person dargestellt wurde, wissen wir von einem andern Relief von ganz gleichem Stil (National-Museum N° 1500), über das wir weiter unten sprechen werden; es ist am nördlichen Strande des Hafens von Piraeus gefunden worden und offenbar ein Werk desselben Künstlers, von dem das Echelos-Relief stammt. Die Darstellung zeigt einen ΔΙΟΝΥΣΟΣ und als seine Tischgenossin ein mit der Figur auf unserm Relief ganz übereinstimmendes junges Mädchen, dessen Namen ΠΑΡΑΛΙΑ[3] unten sehr undeutlich eingegraben ist.

Der einzige Unterschied zwischen den beiden Mädchengestalten ist der, dass die Genossin des Dionysos einen fusslangen Chiton und darüber wahrscheinlich die Nebris, statt eines Überwurfes, trägt. Aber eine derartige verschiedene Bekleidung bieten häufig ebendieselben Gottheiten, ihrer speziellen Funktion entsprechend; z. B. Artemis trägt als Agrotera einen kurzen Jagdchiton, dagegen einen langen, wenn sie bei einem städtischen Zuge oder anderen Festen dargestellt wird. Dionysos' Tischgenossin Paralia nimmt hier an den Dionysien des Piraeus teil — wenigstens in der Meinung desjenigen, der die Aufschriften hinzugefügt hat—, die durch die bei ihr stehenden drei Maskenträger ausgedrückt werden. Dieser Agone halber kamen die Athener zum Gestade des Piraeus und stiegen auf den Munichiahügel. Die Paralia des Echelos-Reliefs ist, da sie hier in ihrer eigensten Eigenschaft als Lokalgöttin abgebildet ist, mit einem kurzen Gewande wie die Schiffer und Jäger bekleidet, wodurch nicht nur bezeichnet wird, dass sie dem Meere angehört, sondern hauptsächlich auch, dass zu allen Zeiten, wie noch bis vor kurzem, so lange nämlich die Besiedelung von Neu-Phaleron noch nicht so dicht war, die Gegend, die sie repräsentiert, ein wildreiches Jagdgebiet war, in dem die Piraeusbewohner besonders zur Winterszeit dem Jagdsport huldigten.

Übrigens ruft uns ihre im grossen und ganzen bemerkbare Ähnlichkeit mit Artemis den Umstand ins Gedächtnis, dass auch Artemis anderswo den Beinamen Paralia trug[1].

---

[1] Vgl. Strabo 9,398 «μετὰ δὲ τὸν Πειραιᾶ Φαληρεῖς δῆμος ἐν τῇ ἐφεξῆς παραλίᾳ».

[2] CIA. II, 1059.

[3] Schuchhardt: Athen. Mitt. 13. 221. Vgl. auch 7. 389 ff. Taf. XIV.—Hermes 22. 336.—Maass: Arch. Jahrb. 11 (1896) 104.—Furtwängler: Sitzungsber. der Akad. d. Wiss. zu München 1897, 1,412.—F. Deneken: Roscher's Myth. Lex. I 2573 Abb. 11.—Dass die Aufschriften ΔΙΟΝΥΣΟΣ und ΠΑΡΑΛΙΑ (?) viel später eingemeisselt worden sind, scheint sicher zu sein. Robert kann daher Recht haben, wenn er vermutet, dass der «Dionysos» ursprünglich der Heros Munichos war, auf dessen Hügel die Theateragone abgehalten wurden. In diesem Falle passt die Paralia besonders gut als seine Genossin, da ihr Gebiet gerade unterhalb des Hügels des Munichos lag.

[1] Cesnola, Salaminia, 95: «Ἀρτέμιδι Παραλίᾳ Ἀπελλῆς ἀνέθηκε».—BCH 20 (1896) 340, 6: «Ἀρτέμιδι Παραλίᾳ εὐξάμενος».

Wenn wir nun die Darstellung auf dieser Seite des Doppelreliefs als Ganzes betrachten, so erkennen wir darin eine Beratung von Lokalgöttern, die vor der Paralia der Echeliden erscheinen, um sich darüber schlüssig zu werden, wie dem bei dem phalerischen Gestade damals um die Freiheit kämpfenden Demos von Athen Hilfe gebracht werden könnte, der eben durch dieses Anathem die Unterstützung der Götter angerufen hat. Die dargestellten Götter sind die für die damalige Lage in jeder Beziehung besten Helfer des Demos. Das Meer der Paralia schützte die auf Munichia Gelagerten gegen die keine eigene Seemacht besitzenden Oligarchen im Asty, während der von den im Winter austretenden Gewässern der Zwillingsflüsse Kephisos und Ilisos und der sie nährenden Quellen der Nymphen gebildete Sumpf von Neu-Phaleron den Angriff von der Ebene her erschwerte. Mit welcher Berechtigung der Demos dieser Götter Hilfe anrief, zeigt der aus Xenophon bekannte Umstand, dass etwas vorher, als die grosse, für den Demos glücklich ausgefallene Schlacht bevorstand, Thrasybulos seine Mitbürger unter anderem mit folgenden Worten ermutigte: «Οἱ θεοὶ νῦν φανερῶς ἡμῖν συμμαχοῦσι. καὶ γὰρ ἐν εὐδίᾳ χειμῶνα ποιοῦσιν, ὅταν ἡμῖν συμφέρῃ [1]». Er hatte dabei die vor kurzem bei der Bergfestung Phyle gegen die Tyrannen erfochtenen Siege im Auge, die durch einen bei heiterem Wetter sich plötzlich gegen die Feinde erhebenden Schneesturm und durch den ihnen von Pan, dem getreuen Gefährten der Nymphen, eingejagten Schrecken entschieden worden waren [2]. Es war somit natürlich, dass derselbe Demos auch jetzt durch dieses Weihdenkmal die Hilfe der ihm offenbar verbündeten Lokalgötter sich zu sichern suchte.

Das herrliche Relief ist also nicht, wie bisher von den verschiedenen Erklärern angenommen wurde, das Votiv irgend einer unbekannten Alexo, sondern ein hervorragendes historisches Monument, das sich auf eine der leuchtendsten Episoden der Geschichte Athens bezieht, auf die Kämpfe seiner rechtgesinnten Kinder gegen ihre Gewaltherrscher. Die Götter des Landes erhörten damals das Gebet des Demos, und nach kurzer Zeit rückten Thrasybulos' Anhänger siegreich in die Stadt ein, zogen mit den Waffen auf die Burg und brachten den Göttern ein Dankopfer [1]. Dreiundzwanzig Jahrhunderte gingen seitdem dahin, und wiederum kämpften von denselben Höhen des Piraeus die Väter der heutigen Griechen denselben edlen Kampf für die Freiheit der Stadt; als Zeichen ihrer Tapferkeit erhebt sich jetzt mitten in derselben Echelos-Niederung das ehrwürdige, einfache Grabmal ihres Anführers Karaiskakis.

[1] Xenoph. Hist. gr. 2, 4, 14.

[2] Ebd. 2, 4, 3. — Diodor. 14, 32.

10. N° 127. (Taf. XXVI).

Athena und Marsyas auf einem attischen Marmorkrater [2].

Krater athenischer Provenienz aus pentelischem Marmor, innen ausgehöhlt. Höhe 0,48,

[1] Xenoph. Hist. gr. 2, 4, 39.

[2] Bibliographie: **Stuart**, Antiquities of Athens, Bd. 2 c. 3 S. 27 Vign.

O. Müller, Handbuch d. Archaeologie § 371, 6 (S. 571 der 3. Ausgabe von Welcker 1848).

Raoul-Rochette, Mém. de numismat. et d'antiq. S. 141.

H. Brunn: Bulletino dell'Instituto 1853 S. 145-146; Archaeol. Zeit. 1853, 377 (mit einer Bemerkung von Gerhard).

Beulé, Les monnaies d'Athènes (1858) S. 393.

Michaelis: Annali d. Instituto XXX (1858) S. 317-318.

H. Brunn: Archaeol. Zeitung 1858, 242-243*;

H. Brunn, Il Marsia di Mirone. Discorso letto nella ricorrenza del natale di Winckelmann 1858. Annali dell'Instituto XXX (1858) S. 374-383; Monumenti dell'Inst. Bd. VI, Taf. XXIII.

Müller-Wieseler, Denkmäler d. alten Kunst, Bd. II (1860/6) Taf. XXII, 239 (S. 125), II³ Taf. XXII, N° 239a, 239b.

Stephani, Compte-rendu 1862 S. 62 und 86-94.

» » » 1869 S. 157.

Wieseler, Der Apollon Stroganoff und der Apollon von Belvedere (Göttingen 1861) S. 105-106.

H. Hirzel, Minerva di Mirone: Annali dell'Inst. 1864 S. 235-238 (tav. d'agg. Q).

E. Petersen, Myrons Satyr: Archaeol. Zeit. 1865, S. 86-94.

Durchmesser 0,43. Der untere Teil des Fusses und beide Henkel des Kraters fehlen, ebenso sind die Köpfe und einzelne kleine Teile der Relieffiguren abgestossen. Diese Figuren sind nur auf der einen Seite zwischen den Henkeln auf dem Bauche des Gefässes ausgeführt und sind 0,32 hoch.

Der Krater wurde zuerst von Stuart publiziert; nachdem er dann lange Zeit verschwunden war, tauchte er 1873 im Besitze des damals in Athen lebenden englischen Historikers Finlay auf, dessen Namen er auch trägt. Nachher kam er ins Nationalmuseum.

Die Reliefdarstellung auf dem Krater, die vom Künstler nicht vollständig ausgeführt worden ist, giebt in sehr aufgeregter Stellung den Silen oder Satyr Marsyas, vor ihm die Göttin Athena in lebhafter Bewegung und hinter ihm eine dritte nur im Entwurf angedeutete und so wenig ausgearbeitete Figur, dass man schwer erkennen kann, was der Künstler darzustellen beabsichtigte.

Soviel wir aber aus der unvollendeten Arbeit entnehmen können, gehört der Krater höchstens in das zweite oder erste Jahrhundert v. Chr. Nichtsdestoweniger geniesst das Stück bei den Archaeologen einen besonderen Ruf, weil es von O. Müller und Brunn mit einem Werke des berühmten Myron zusammengestellt worden ist.

Meine Untersuchungen über dies höchst wichtige Denkmal und die grosse einschlägige Litteratur haben mich zu einer von der herrschenden Meinung abweichenden Ansicht

O. Jahn, Populäre Aufsätze aus der Alterthumswissenschaft (1868) S. 212.

Benndorf-Schöne, Die antiken Bildwerke des Lateranischen Museums (1867) N° 225, S. 142-147.

Conze: Wiener Vorlegeblätter, Serie VI, 12.

Kekulé, Das akad. Kunstmuseum zu Bonn (1872) N° 79 S. 20-21.

Hirschfeld, Athena und Marsyas (23. Berl. Winckelmannsprogr.).

R. Kekulé, Intorna al gruppo di Mirone rappresentante Marsia et Minerva: Bulletino dell'Inst. 1872 S. 282.

H. Heydemann (und **O. Lüders**), Der Satyr von Myron: Archaeol. Zeitung 1873 (XXX) S. 96.

O. Lüders, Atena e Marsya: Bulletino dell'Inst. 1873 S. 168-9.

Bursian: Ersch und Gruber, Allg. Encyclop. Ser. I Bd. 82 S. 435.

R. Kekulé, Athena und Marsyas, Marmorrelief in Athen: Archaeol. Zeit. 1874, 93, Taf. 8 (Zeichnung von Schirm).

Martinelli, Catalogo dei getti in gesso (1875) N° 198.

Newton: Annual report of the British Museum 1876, S. 17 N° 38.

Sybel, Athena und Marsyas, Bronzemünze des Berl. Museums (Marburg 1879).

Friedlaender: Zeitschrift für Numismatik 1879 S. 216.

C. v. Pulsky, Satyrstatue aus Bronze im British Museum: Arch. Zeit. 1879, S. 91-93.

A. S. Murray, Marsyas, bronze trouvé à Patras: Gazette archéologique 1879, S. 242-248, Taf. 34 et 35.

F. Lenormant, ebd. S. 248-249.

Murray, History of greek sculpture I[1] (1880), S. 217, 220, 222, II, 337 und I[2] S. 256-262.

Furtwängler, Satyr von Pergamon: Berl. Winckelmannsprogramm 1880 S. 9.

E. Petersen, Der Satyr von Myron: Archaeol. Zeit. 1880, 25.

Sybel, Zu Athena und Marsyas: Athen. Mitt. Bd. V (1880) Taf. 33-34, S. 1-12, S. 342-345.

Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen (1881) S. 54-55 N° 297.

M. Collignon, Marsyas: O. Rayet, Monuments de l'art antique I (1884) S. 5, Taf. 5.

J. Overbeck, Geschichte der griech. Plastik I[3] (1881) S. 208 und 240, I[4] (1895) S. 268-272.

Milchhöfer, Die Museen Athens (1881) S. 20, 25.

Hauser, Die neuattischen Reliefs S. 71.

Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium Bd. II (1885) S. 673 N° 2418 (2356).

Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse (1885) S. 194 N° 456.

Morgenthau u. Conze, Athena und Marsyas: Jahrbuch d. K. D. Arch. Inst. Bd. 2 (1887) S. 193-195.

E. Babelon, Satyr dansant: Gazette archéolog. 1886, S. 305.

Sauer, Anfänge d. statuar. Gruppe (1887) S. 68-72.

Καββαδίας, Κατάλογος (1886/7) N° 63, Γλυπτὰ (1890/2) S. 121 N° 127.

Baumeister, Denkmäler (1887) S. 1002.

Fougères: Bulletin de Corr. Hellénique 1888, S. 112.

M. de G. Verral-Jane Harrison, Mythology and monuments of ancient Athens (London 1890) S. 407-410.

M. Collignon, Marsyas, tête en marbre de la collection Barracco à Rome: Mélanges d'arch. et d'hist. X (1890) S. 118-122.

Furtwängler, Meisterwerke (1893) S. 357-358.

Preller-Robert, Griech. Mythologie (1894) S. 223, 2.

Jessen, Marsyas: Roscher's Myth. Lex. Bd. II (1894/5) Sp. 2246 fg.

Hitzig-Blümner, Pausaniae Graec. descript. (1896) S. 54 (24, 1) und S. 263-264.

Collignon-Thraemer, Gesch. d. gr. Plastik I (1897) S. 493 Fig. 242.

Frazer, Pausanias, Bd. II (1898) S. 289-294 Fig. 15-17.

O. Jahn-A. Michaelis, Arx Athenarum (1901) S. 50.

I. Σβορῶνος: Journ. d'archéol. numismat. Bd. V (1902) S. 312, Taf. XII, Δ'.

Lucy M. Mitchell, History of ancient sculpture S. 291.

geführt. Ich entwickele hier zunächst die wesentlichen Punkte der in der archaeologischen Welt wohlbekannten und oft besprochenen Frage über das Werk.

Pausanias sagt bei der Beschreibung der Kunstwerke, die auf der athener Burg zwischen dem Heiligtum der Artemis Brauronia und dem Parthenon aufgestellt waren (1, 24, 1): Ἐνταῦθα Ἀθηνᾶ πεποίηται τὸν σιληνὸν Μαρσύαν παίουσα, ὅτι δὴ τοὺς αὐλοὺς ἀνέλοιτο, ἐρρῖφθαι σφᾶς τῆς θεοῦ βουλομένης. Kopien der hier angeführten Gruppe bieten die Typen von athenischen Bronzemünzen der römischen Kaiserzeit. Bis vor kurzem waren die Münzen dieser Art sehr selten, jetzt aber giebt

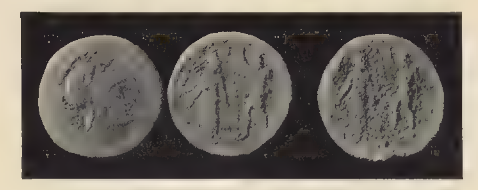


Abb. 92 — 93.

es eine ziemliche Anzahl von ihnen [1]; sie zeigen drei verschiedene Varianten, wie ich nach den mir vorliegenden verschiedenen Stücken urteile, von denen das athener Münzkabinett nunmehr fünf besitzt. Diese Münzen sind in zwei verschiedenen Perioden geschlagen worden, die älteren unter Hadrian (117-118 n. Chr.), die jüngeren unter Gordian III (238-244 n. Chr.) [2]. Die älteren Stücke (Abb. 92-94), die von zwei verschiedenen Stempeln stammen und einen grösseren Durchmesser als die jüngeren haben, zeigen links eine stehende Athena ohne Speer und Schild, rechts den Marsyas, die jüngeren

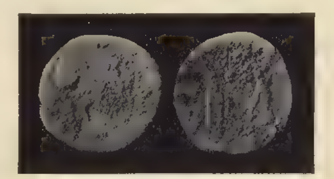


Abb. 94.

(Abb. 95-96) umgekehrt. Das eine der älteren (Abb. 93-94) giebt diese Athena in Frontansicht, wie sie beide Hände fallen lässt und den Kopf mit schneller Wendung zu dem nahe bei ihr stehenden Marsyas dreht, der entsetzt zurückschnellt, indem er die rechte Hand über den Kopf erhebt und die linke hastig nach rückwärts streckt. Auf dem andern älteren Stücke (Abb. 94), das leider schlecht erhalten, aber das wichtigste von allen ist, wendet sich die ebenfalls unbewaffnete Athena dem Marsyas zu und hebt die linke Hand gegen ihn; dieser hat dieselbe Stellung, wie auf den übrigen älteren Münzen, aber sein Körper bäumt sich gewaltsamer zurück, genau in der Weise wie beim Marsyas des Lateran. Leider lässt sich wegen des schlechten Zustandes des Stükkes die Lage der rechten Hand des Marsyas nicht erkennen. Auf den jüngeren Münzen

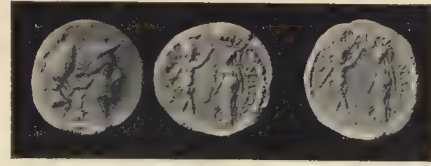
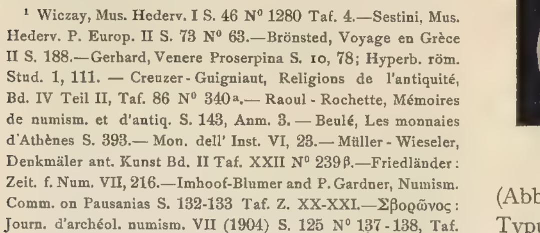


Abb. 95 — 96.

(Abb. 95 96) haben wir das Spiegelbild des Typus der älteren, sodass hier Marsyas anstatt der rechten die linke Hand in die Höhe hebt. Dieselbe Erscheinung zeigt auch das Bild des



[1] Wiczay, Mus. Hederv. I S. 46 N⁰ 1280 Taf. 4.—Sestini, Mus. Hederv. P. Europ. II S. 73 N⁰ 63.—Brönsted, Voyage en Grèce II S. 188.—Gerhard, Venere Proserpina S. 10, 78; Hyperb. röm. Stud. 1, 111. — Creuzer-Guigniaut, Religions de l'antiquité, Bd. IV Teil II, Taf. 86 N⁰ 340a.— Raoul-Rochette, Mémoires de numism. et d'antiq. S. 143, Anm. 3. — Beulé, Les monnaies d'Athènes S. 393.— Mon. dell' Inst. VI, 23.— Müller-Wieseler, Denkmäler ant. Kunst Bd. II Taf. XXII N⁰ 239β.—Friedländer: Zeit. f. Num. VII, 216.—Imhoof-Blumer and P. Gardner, Numism. Comm. on Pausanias S. 132-133 Taf. Z. XX-XXI.—Σβορῶνος: Journ. d'archéol. numism. VII (1904) S. 125 N⁰ 137-138, Taf. I 14. S. dieselben Münzen in den meisten archaeol. Abhandlungen über den Gegenstand.

[2] Σβορῶνος a. a. O. S. 110.

Marsyas auf unserem Krater. Als neue Einzelheit haben diese jüngeren Münzen die Darstellung der Erechthonios-Schlange zu den Füssen der Athena.

Auf den meisten früheren Zeichnungen, die von Münzen derselben Stempel veröffentlicht worden sind, sieht man entweder in den Händen der Athena oder aber zwischen ihr und Marsyas auf den Boden fallend ein Paar Flöten. Tatsächlich lässt sich aber auf keiner der von mir im Original oder im Abdruck oder auch in photographischer Abbildung untersuchten Münzen eine Spur von solchen Flöten erkennen, obgleich einige dieser Stücke ziemlich gut erhalten sind.



Abb. 97.

Eine leichte Verschiedenheit von diesen Münztypen zeigt die Abbildung auf einer Oinochoe des berliner Museums, die in Vari bei Athen gefunden worden ist (Abb. 97). Dieses Vasenbild bietet, dank seiner Grösse, in deutlicherer Ausführung die Einzelheiten der Szene, die der Stempelschneider auf dem kleinen Münzfelde nicht hinlänglich ausdrücken konnte. Marsyas ist in derselben Stellung des lebhaften Entsetzens und Zurückprallens dargestellt; Athena, die hier wie auf der älteren und der jüngeren Münze ganz dem Marsyas zugewandt ist, zeigt ruhige Gesten, indem sie ermahnend die rechte Hand gegen Marsyas streckt, während die linke den Speer hält und ihn an die linke Schulter lehnt. Zwischen ihr und Marsyas fallen zwei Flöten zu Boden, die nach der bis jetzt allgemein herrschenden Meinung Athena, nach meiner aber (s. weiter unten) der von Athena erschreckte Marsyas wegwirft.

Eine dritte noch freiere Variante desselben Vorwurfs bildet die Darstellung auf dem athener Marmorkrater, um die es sich hier hauptsächlich handelt. Marsyas ist in ihr gerade wie auf den vorigen Denkmälern gegeben, aber im Spiegelbilde; er erhebt also nicht die rechte, sondern die linke Hand über seinen Kopf, da ihn der Künstler auf die linke Seite des Darstellung gebracht hat. Athena dagegen zeigt einen ganz anderen Typus. Mit dem linken Arm den Schild haltend, eilt sie stürmisch nach rechts, indem sie den Kopf zu dem entsetzten und zurückprallenden Marsyas wendet und die rechte Hand gebieterisch nach unten streckt. Die Verschiedenheit von den Münzen und dem Vasenbilde vergrössert noch die vom Künstler der Szene beigefügte dritte Figur im Rücken des Marsyas, von der allerdings nur der Entwurf vorliegt.

Mit diesen drei Darstellungen auf den Münzen, der Oinochoe und dem Krater, die durch ihre Herkunft aus Athen, den Mythus und vor allem den allen dreien gemeinsamen Tvpus des Marsyas eng mit einander verbunden sind, stellte mit Recht im Jahre 1853 der ausgezeignete deutsche Archaeologe Brunn die tatsächlich einen durchaus ähnlichen Typus aufweisende Marmorstatue des Marsyas im Lateran (Abb. 98) zusammen, die seither zu einer grossen Berühmtheit gelangt ist, da Brunn mit Hilfe einer Stelle aus Plinius in glänzender Weise die Theorie entwickelte, sie sei die Kopie eines Werkes des Künstlers Myron, von dem bekannt ist, dass er eine Athena und Marsyas darstellende Gruppe geschaffen hat. Später vervollständigten dann andere Archaeologen diese Reihe noch durch die in Patras entdeckte und jetzt im Britischen Museum befindliche

sehr schöne Bronzefigur des Marsyas (Abb. 99) und den Satyrkopf aus parischem Marmor aus der Sammlung des Herzogs Barracco in Rom [1].

Das sind die einzigen tatsächlichen und



Abb. 98.

sicheren Momente, die wir für die Beurteilung der auf Brunns Theorie bezüglichen archaeologischen Frage besitzen. Augenscheinlich besagen diese Denkmäler nur die eine unzweifelhafte Wahrheit, dass es eine berühmte, des öfteren mehr oder weniger getreu kopierte athenische Gruppe von Athena und Marsyas gab, die sich auf den Mythus der Flöten bezog. Darüber hinaus aber gelangen wir auf das Feld der verschiedenen Vermutungen, zu denen diese Denkmäler bei den neueren Archaeologen Veranlassung gegeben haben.

Zuerst hat O. Müller mit der oben angeführten Stelle des Pausanias und zugleich mit den Typen der athener Münzen und der Darstellung auf unserem Krater jene Stelle des Plinius (XXXIV, 57) zusammengebracht, nach der Myron «fecit canem et discobolon et Perseum et pristas et *Satyrum admirantem tibias et Minervam*, delphicos pentathlos» u. s. w. Einige Jahre später kam dann Brunn, da er ganz richtig in der irrtümlich zu einem tanzenden Satyr ergänzten Statue des Laterans den Marsyas der athener Münzen erkannte und in seinem Stil die Art Myrons vermutete, zu der Schlussfolgerung, die von Pausanias bei der Beschreibung der athener Akropolis erwähnte Gruppe von Athena und Marsyas, deren Verfertiger der Perieget nicht nennt, müsse eben dies von Plinius angeführte Werk des Myron sein, von dem ohnehin Pausanias auf der Burg ein anderes Werk unter ausdrücklicher Nennung des Namens erwähnt [1].



Abb. 99.

Diese geistreiche Ansicht Brunns wurde zwar anfänglich von tüchtigen Archaeologen zum Teil abgewiesen, gewann aber später derartige Geltung, dass sie jetzt als der Grundstein eines

[1] Matz-v.Duhn I, 451. — Friederichs-Wolters, a. a. O. N⁰ 455. — Coll. Barracco, Taf. 37, 37 α. — Collignon, Mélanges d'archéol. et d'histoire de l'École fr. de Rome 1890 S. 118 fg. Taf. 2. — Furtwängler, Meisterwerke S. 358, 1.

[1] I, 23, 8: «Καὶ ἄλλα ἐν τῇ Ἀθηναίων ἀκροπόλει θεασάμενος οἶδα, Λυκίου τοῦ Μύρωνος χαλκοῦν παῖδα, ὃς τὸ περιρραντήριον ἔχει, καὶ Μύρωνος Περσέα, τὸ ἐς Μέδουσαν ἔργον εἰργασμένον».

der anscheinend am besten gesicherten Kapitel der Geschichte der alten Skulptur betrachtet wird, indem man den Satyr des Laterans und die mit ihm zusammenhängenden Denkmäler als sichere Beispiele des myronischen Stils ansieht.

Untersuchen wir nun einmal diese Meinung, indem wir uns nur an die Tatsachen halten und soviel wie möglich vor jeder Voreingenommenheit hüten.

Dass die von Pausanias auf der Akropolis erwähnte Gruppe die auf den athener Münzen erscheinende ist, unterliegt keinem Zweifel, da bekanntermassen die Athener auf jenen Münzen mit Vorliebe die Gebäude und Kunstwerke ihrer Burg abbildeten. So sicher dies nun ist, so sicher ist es anderseits, dass die auf dieses selbe Kunstwerk bezügliche Stelle des Pausanias, wie sie uns überliefert ist, in keiner Weise mit der Abbildung der Gruppe auf den athener Münzen stimmt, auf denen—wie auf den sicher auf dasselbe Original zurückgehenden oder von ihm inspirierten Darstellungen der Vase von Vari und unseres Marmorkraters—Athena durchaus nicht als den Marsyas *schlagend* aufgefasst werden kann. Das hat gleich vom ersten Anfang an die Mehrzahl der Archaeologen erkannt und deshalb richtig angenommen, dass der Passus in Pausanias von den Abschreibern verdorben worden ist. Um nun den Text mit den durch die Zeit nicht veränderten Darstellungen der Münzen in Übereinstimmung zu bringen, die in der Regel solche Werke berühmter Künstler in den wesentlichen Dingen getreu nachbilden, hat man verschiedene Lesarten statt des unmöglichen *παίουσα* vorgeschlagen; so vermutete Brunn *ἐπιοῦσα,* Wieseler *πτύουσα (!)* oder ⟨*αὐλοῦντα ἀνα*⟩*παύουσα,* Hirschfeld *πτοοῦσα,* und Hirzel gleichfalls *πτοοῦσα* (oder *παραινοῦσα) μὴ τοὺς αὐλοὺς ἀνέλοιτο.*

Bevor wir uns über diese Verbesserungen schlüssig werden, müssen wir meines Erachtens zuerst den Mythus betrachten, der dem Künstler als Grundlage für die Gruppe gedient hat; denn nur die Erkenntnis des Zeitpunkts des Mythus, den das Kunstwerk wiedergiebt, kann uns mit Sicherheit zeigen, welche Korrektur der verdorbenen Pausaniasstelle vorzuziehen ist.

Der athenische Mythus über Athena, Flöten und Marsyas und über den damit unmittelbar zusammenhängenden musikalischen Wettstreit zwischen Marsyas und Apollon entstand um die Mitte des V. Jahrhunderts v. Chr. infolge der Abneigung der Athener gegen das boiotische Flötenspiel und entwickelte sich vornehmlich zur Zeit des in der Musikgeschichte bekannten erbitterten Streites zwischen den athener dramatischen Dichtern und den ausgezeichnetsten Musikern des V. Jahrhunderts, die mit Erfolg darnach strebten, die Musik aus der Stellung einer Gehilfin der Herrin Dichtung zu einer durchaus unabhängigen und selbständigen Kunst, zu einer ἀληθὴς μουσική, wie sie sagten [1], emporzuheben. Das attische Drama schilderte, wie bei der Gelegenheit, wo Athena auf den von ihr verfertigten ersten Flöten zum ersten Male beim Gelage der Götter spielte, Hera und Aphrodite in Gelächter ausbrachen, als sie das durch das Blasen verunstaltete Gesicht der Athena sahen; diese stieg darauf vom Olymp zu den «äussersten Gegenden des Ida» herunter und begab sich nach dem phrygischen Kelainai bei Apameia, wo sie sich bei der Quelle Aulokrene niedersetzte, und als sie sich dort die Flöten blasend im Spiegel des Wassers ansah, erkannte sie selbst das wirklich Lächerliche und Hässliche, das das Flötenspiel dem Gesichte verleiht; voll Zorn warf sie dann die Flöten zu Boden und verfluchte zugleich jeden zu elendem Tode, der sie wieder aufnehmen würde. Die weggeworfenen Flöten findet darauf der Satyr oder Silen Marsyas, die Personifizierung des gleichnamigen Wasserfalls von Kelainai

[1] Quellen in Journ. d'Archéol. numism. Bd. V S. 301 fg. Man vergleiche den hier weiter unten folgenden Abschnitt über die Reliefs aus Mantineia.

und Apameia. Er hebt sie auf und führt sie an die Lippen; sie erklingen durch göttliche Macht von selbst, zur grössten Verwunderung des Marsyas. Aber in dem Glauben, es sei seine eigene Kunst und nicht die Macht der Götter, die den Flöten den Ton verleiht, wird er von seiner Eitelkeit so verblendet, dass er es wagt, sich mit Apollon selbst in einen musikalischen Wettstreit einzulassen, und erleidet, von ihm besiegt, die schreckliche Strafe des Schindens. So erfüllt sich Athenas Fluch.[1]

Das ist alles was wir über die Handlung des leider verlorenen attischen Dramas wissen, in dem der Mythus ausgebildet war. Um uns die verschiedenen auf einander folgenden Szenen des Dramas genauer vorstellen zu können—von denen eine in der Gruppe von der Akropolis wiedergegeben war —, müssen wir uns an die von ihm inspirierten Denkmäler halten.

Die erste dieser Szenen, von denen wir Abbildungen haben, begegnet uns auf den Münzen der bei Kelainai gerade oberhalb der Quellen des Wasserfalles Marsyas gelegenen Stadt Apameia [2]. Auf diesen Münzen [3], die aus den Zeiten des Commodus, S. Severus und Gordianus III stammen, sehen wir eine Athena ohne Speer auf einem Felsen an den Gewässern der Aulokrene sitzen, wie sie sich neigt und die Doppelflöte blasend ihr auf dem Wasserspiegel erscheinendes Bild ansieht. Oben in der Ferne im Rücken der Göttin steht hinter den Felsen seiner Quelle Marsyas, wie er voll Bewunderung von seinem hohen Standpunkte aus den ihn aufregenden und bezaubernden Tönen der Flöten lauscht und sein Staunen dadurch ausdrückt, dass er die Hände, und besonders die linke, emporhebt (Abb. 100).

[1] Quellen s. bei Jessen, Marsyas: Roscher's Myth. Lex. Bd. II S. 2240 fg.

[2] Waddington, As. Min. S. 11.—Head-Σβορῶνος, Ἱστορία τῶν νομισμάτων, Bd. II, S. 212.

[3] Sestini, Mus. Hedervar II, 336, 24, Taf. XXV, 21.—Imhoof-Blummer: Zeit. f. Num. XVI, S. 288, 240 f.; Griechische Münzen S. 206, Taf. XII, 5-6; Kleinasiatische Münzen I, S. 213α, 23-24, Taf. VII, 14 und 15.

Fast geradeso finden wir dieselbe Szene auf den römischen Sarkophagen[1] wieder, die in zusammengedrängter Darstellung den ganzen attischen Mythus von Marsyas abbilden und als



Abb. 100.

einzige wesentliche Variante auch eine Personifikation der Gewässer der Quelle oder des Flusses haben, in denen sich Athena spiegelt.

Eine bedeutendere und ausgedehntere Veränderung dieser Szene giebt ein Vasengemälde aus Canossa (Abb. 101)[2]. Im Mittelpunkt des Bildes sitzt Athena ohne Waffen auf einem Steine, auf dem ihre Aigis ausgebreitet ist; sie bläst die Doppelflöte und schaut zugleich in einen Spiegel, den ihr ein vor ihr stehender Jüngling hinhält, jedenfalls die Personifizierung des Wassers, das der Göttin als Spiegel dient. Hinter dem Jüngling und etwas höher als er steht der Satyr Marsyas, die einzige Figur, die der Vasenmaler aus der Gruppe von der



Abb. 101.

Akropolis entnommen hat, und zwar erhebt er sich hier auf den Zehen, um die musizierende Göttin besser sehen zu können, und drückt sein

[1] Jessen a. a. O. 2449—C. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs Bd. III. Taf. LXVI fg.

[2] Jatta: Ann. d. Inst. 1879 Taf. D=Reinach, Répertoire des vases peints, Bd. I, S. 342.

Erstaunen durch die Erhebung der rechten Hand aus. Hinter Athena, wie auf dem Gipfel eines der Szene benachbarten Hügels, ist Zeus gelagert und wendet den Kopf zu Athena hin, um gleichfalls den Tönen zu lauschen. Unterhalb des Zeus schreitet eine Maenade mit dem Thyrsosstabe nach dem Punkte hin, von dem die Musik erschallt, während noch weiter unten, in der Nähe Athenas, ein zweiter Satyr ein Hündchen verfolgt und zu beschwichtigen sucht, das von den Flötentönen aufgeregt die spielende Göttin anbellt.

Nach diesen Monumenten äussert Marsyas sein Erstaunen in dem Augenblicke, wo er aus der Ferne die Töne der Flöten hört, nicht aber, wie fast alle Archaeologen annehmen, in dem Moment, wo Athena diese Flöten zu Boden wirft, was auch von keinem alten Schriftsteller bezeugt wird. Das von Plinius am Ende seines Polysyndeton erwähnte Werk Myrons, das *Marsyam tibias admirantem et Minervam* darstellte, muss also, wenn es sich hier wirklich um eine Gruppe, nicht aber um zwei selbständige Statuen desselben Künstlers handelt (fecit et Marsyam ... et Minervam), diese erste Szene des Dramas wiedergegeben haben, in der Marsyas sich über die Flöten und zugleich über die auf ihnen spielende Göttin verwundert. Folglich kann der Marsyas Myrons keine Verbindung mit der späteren Szene haben, in der die Flöten weggeworfen werden, auch keine mit der noch späteren, auf die sich die Beschreibung des Pausanias und die Typen der athenischen Münzen beziehen, mit der Szene nämlich, in der der Satyr die von Athena weggeworfenen, auf dem Boden liegenden Flöten findet und aufnimmt. Wenn Myron eine *Gruppe* von Marsyas und Athena geschaffen hat (fecit Marsyam et Minervam), so bewunderte darin Marsyas die Flöten und natürlich auch die sie spielende Göttin (admirantem tibias et Minervam). Wenn aber im Gegenteil die Athena Myrons ein anderes, von der Marsyasstatue unabhängiges Werk war, so müssen wir mit Notwendigkeit annehmen, dass diese Statue den über die Flöten staunenden Satyr darstellte nicht etwa in dem Augenblicke, wo er die Flöten auf der Erde findet, sondern wo er sie an den Mund setzend bemerkt, dass sie «ἦδον θείᾳ δυνάμει καὶ ἄκοντος τοῦ χρωμένου»[1]. Wie dem auch sei, in beiden Fällen ist es unmöglich, das Werk oder die Werke Myrons mit der von Pausanias beschriebenen und auf den Münzen abgebildeten Gruppe von der Akropolis zusammenzubringen, da diese weder Athena noch Marsyas auf den Flöten spielend wiedergiebt.

Eine zweite Szene des Dramas haben wir uns in folgender Weise vorzustellen. Athena hat die Flöten weggeworfen und sich von dem Orte, wo sie liegen, entfernt; da kommt Marsyas, der von weitem die süssen Töne gehört hat, herbei, nimmt, ohne von dem Verbot und der Verwünschung Athenas zu wissen, die Flöten auf und setzt sie an den Mund.

Auf diese Szene bezieht sich, wenn ich nicht irre, ausser einigen der zahlreichen Typen, die einen für sich allein spielenden und die Flöten bewundernden Marsyas bieten, die Darstellung auf einer Gemme (Abb. 102)[2], in der Marsyas im Rücken der von ihm ganz abgewandten, also weggehenden Athena steht und in Unkenntnis des auf den Flöten ruhenden Fluches auf ihnen bläst; ich sage in Unkenntnis, denn wenn er von dem Verbot wüsste, so würde er niemals so verwegen sein, dem Willen der grossen Göttin zuwider zu


Abb. 102.

[1] Palaephat. 48 — Apostol. 11, 6.

[2] Tölken, Erkl. Verz. Kl. III, Abt. 2, N⁰ 332.—Winckelmann, Descript. II, 1139.—Gerhard, Über Minervenidole S. 24 Taf. IV, N⁰ 9—Paucker, Über das att. Palladion Taf. N⁰ 9.—Müller-Wieseler, Denkmäler a. Kunst, Bd. II^3, Taf. XXII, N⁰ 239c.—Wieseler, Apollo Stroganoff a. a. O.=Lenormant, Nouv. gall. mythol. Taf. XVIII S. 107 N⁰ 17.—Stephani: Compte rendu 1862 S. 91, 2. 92.—Furtwängler, Beschr. der geschn. Steine im Antiquarium N⁰ 6856 (Taf. 50).

handeln und ihren furchtbaren Fluch auf sich zu ziehen.

Eine dritte, gleich darauf folgende Szene des Mythus bietet der Moment, in dem Athena, da sie plötzlich die Töne der Flöten hört und bemerkt, dass sie jemand aufgehoben hat, sich erzürnt umwendet oder, wenn sie sich schon entfernt hat, an den Ort der Handlung zurückeilt, um dem Täter die Folgen, d. h. den schrecklichen Tod anzukündigen, den er erleiden muss, weil er die von ihr verfluchten Flöten aufgenommen hat. Man muss sie sich mithin als ihn erschreckend (πτοοῦσα), nicht als ihn schlagend (παίουσα) denken, wie letzteres jetzt in der unzweifelhaft verdorbenen Pausaniasstelle steht; ein παίειν lässt sich in keiner Weise mit den Abbildungen der Akropolisgruppe auf den erhaltenen Denkmälern, noch auch mit dem psychologischen Momente der Sage vereinigen. Denn Marsyas hat, indem er ohne Vorwissen von dem Verbote Athenas die Flöten aufhebt, durchaus keinen Frevel gegen die Göttin begangen, um dadurch Schläge zu verdienen; im Gegenteil verdient er ihr Mitleid, da er jetzt vom Geschick verurteilt ist, einem fürchterlichen Tode anheimzufallen, infolge ihrer in einem Augenblick des Zornes ausgesprochenen Verwünschung. Daher sehen wir auch auf den die folgenden Szenen desselben Mythus bietenden römischen Sarkophagen Athena dem Satyr sympathisch zugeneigt.[1] Ich gehe noch weiter: nicht nur ist das Wort παίουσα ganz richtig mit Hirschfeld und Hirzel in πτοοῦσα zu verändern, sondern es wird vielleicht auch die grammatisch auffallende Phrase bei Pausanias «ὅτι δὴ τοὺς αὐλοὺς ἀνέλοιτο, ἐρρῖφθαι σφᾶς τῆς θεοῦ βουλομένης» der Optativ ἀνέλοιτο widerspricht, wie schon von andern bemerkt worden ist,[2] der Regel, da im Hauptsatze kein Nebentempus steht, — durch «ὅτ**ε** δὴ τοὺς αὐλοὺς **ἀνείλετο**» u. s. w. ersetzt werden müssen.

[1] C. Robert a. a. O. S. 243.

[2] Hitzig-Bluemner, Pausaniae Graeciae descriptio, Bd. I, S. 264.

Sobald der unglückliche Marsyas von Athena erfährt, welch schrecklicher Tod ihn erwartet, da er die verfluchten Flöten aufgehoben hat, wirft er natürlich diese erschrocken weg, indem er voll Erstaunen und Entsetzen zurückprallt.

Auf diese höchst dramatische Hauptszene des Mythus beziehen sich meiner Ansicht nach folgende Denkmäler, die alle von den Archaeologen, ob sie nun Brunns Theorie zustimmen oder nicht, mit der viel früheren Szene des Dramas zusammengebracht worden sind, in der Athena zornig die ihr Gesicht verunstaltenden Flöten wegwirft.

Zuerst ein Vasenbild (Abb. 103)[1], auf dem Athena sich plötzlich umwendet und den Marsyas in Schrecken jagt; er hat die Flöten schon fallen lassen, sie redet ernstlich auf ihn ein und zeigt in gebieterischer Gebärde mit dem Finger auf die am Boden liegenden verwünschten Flöten.


Abb. 103.

Zweitens die von Pausanias auf der Akropolis beschriebene Gruppe und ihre Kopien auf den athenischen Münzen (Abb. 93-94), auf dem attischen Vasenbild aus Vari (Abb. 97) und auf unserm Marmorkrater, folglich auch die davon abhängigen Marsyas-Statuen im Lateran (Abb. 98), im Brit. Museum (Abb. 99) und in der Sammlung Barracco, bei denen das Gesicht des Silens nicht Bewunderung der Flöten und Verlangen nach ihrem Besitze, sondern «Staunen zugleich und Furcht» ausdrückt, wie Furtwängler ganz richtig bemerkt. Sobald er nämlich von Athena erfährt, welches Ende ihm unvermeidlich bevorsteht, da er die verwünschten Flöten aufgehoben hat, wirft

[1] F. Lenormant et de Witte, Élite céramographique I S. 239-240, Taf. 73.

er sie mit Schaudern und Entsetzen weg und schnellt, wie wenn er Giftschlangen sähe, zurück, indem er sich dabei auf den Fusszehen erhebt; von einem Tanz, wie ihn sonderbarerweise viele Archaeologen angenommen haben, kann hier keine Rede sein. Charakteristisch ist die Bewegung der Hände des Marsyas, denen im plötzlichen Schrecken die Flöten entfallen sind; die rechte erhebt sich ganz natürlich über den Kopf oder will in der Verzweiflung in die Haare greifen, während die linke hastig nach rückwärts geführt wird.

In Bezug auf die Athena in den Kopien dieser Gruppe bemerke ich, dass sie auf einigen der Münzen (Abb. 92-93) und auf einem der Vasenbilder (Abb. 103) mit plötzlicher Wendung des Kopfes den Marsyas in Schrecken jagt, indem sie mit der einen der nach unten geführten Hände auf die Flöten zeigt, die der entsetzt zurückprallende Satyr wegwirft oder schon weggeworfen hat. Auf den übrigen Münzen, auf dem ältesten und dem jüngsten Stücke, ist Athena dem Marsyas schon ganz zugewandt, ihre Geste aber dieselbe. Dass auch die Athena der Akropolis-Gruppe diese letztere Stellung hatte, zeigt das viel ältere und dem Original näher stehende Bild auf der Vase aus Vari. Hier wirft nicht etwa Athena—wie allgemein bisher angenommen wird [1], sondern Marsyas die Flöten weg, und zwar mit Staunen und Entsetzen. Athena zeigt mit der Hand auf die Flöten, wie auf dem andern Vasenbilde (Abb. 103), und erschreckt zugleich durch eindringliche Rede den Marsyas. Die auf einigen Münzen und dem erwähnten ersten Vasengemälde bemerkbare plötzliche Wendung des Kopfes bei Athena darf augenscheinlich nicht auf den Künstler der Akropolis-Gruppe zurückgeführt werden, sondern ist eine Erfindung des Stempelschneiders und des Vasenmalers, die das Plötzliche im Eingreifen Athenas deutlicher zum Ausdruck bringen wollten. Schliesslich die ganz verschiedene und von Marsyas wegeilende Athena des hier besprochenen Marmorkraters ist offenbar irgend einem andern auf denselben Mythus bezüglichen Denkmal entnommen. Dass dies wohl ein berühmtes Relief war, dessen Gegenstand die ganze Marsyassage bildete, lässt sich daraus schliessen, dass, wie ich zuerst beobachtet habe, eine der auf dem Krater ganz gleiche Athena auf einem Denkmal erscheint, das die auf den Marsyasmythus bezügliche Platte der berühmten Reliefs aus Mantineia ergänzt. Athena eilt hier herbei, um der letzten Szene des Mythus beizuwohnen, dem Wettstreit zwischen Marsyas und Apollon [1]. Von einem derartigen Denkmal entlehnt, ist die Athena des aus römischer Zeit stammenden Kraters für die auf ihm abgebildete viel früher liegende Szene verwandt worden, in der sie dem Marsyas Schrecken einjagt. Dass der Künstler des Kraters nicht etwa die Personen von der Akropolis-Gruppe kopierte, lässt sich deutlich daraus ersehen, dass er noch eine dritte Person hinzusetzte, nämlich die ganz unausgeführte [2].

Die späteren Szenen der Sage von Marsyas beziehen sich auf den zweiten Teil des Dramas. Der unglückliche Satyr, von den Schicksalsgöttinnen getrieben (wir finden sie auch auf der

[1] Eine Ausnahme macht nur Kekule in der kurzen Bemerkung Bulletino dell' Inst. 1872 S. 282: Ora il vaso publicato dal ch. Hirschfeld mi rende certo che in tutti i monumenti relativi il momento rappresentato non è quello, in cui Marsia nel primo vide i flauti e nel volerli prendere viene spaventato dalla dea; ma anzi deve intendersi cosi che Marsia già erasi impadronito de' flauti e suonava, quando la dea apparisce e gli fa cadere i flauti dalla mano. Egli dall'improvista scossa stupefatto rimbalza.

[1] S. Svoronos, Τὰ πραξιτέλεια ἀνάγλυφα τῶν Μουσῶν: Journ. int. d'Arch. num. V. S. 169 fg., Taf. XII und XIV. Vgl. ferner den weiter unten folgenden Abschnitt über die Reliefs aus Mantineia.

[2] Vielleicht beabsichtigte der Künstler, eine thronende Rhea darzustellen; denn vor einer solchen sehen wir — auf den ältesten der auf Marsyas bezüglichen Sarkophage (s. Robert a. a. O.) — die Athena flötespielen, und zwar oberhalb des Brunnens, bei dem sie dann die Flöten wegwirft, die gleich darauf von Marsyas gefunden werden und von ihm gespielt die plötzliche Umkehr Athenas veranlassen.

Ergänzung der Mantineia-Reliefs), nimmt die Flöten wieder auf, wird im Wettstreit von Apollon besiegt und stirbt eines kläglichen Todes, womit der Fluch Athenas seine Erfüllung findet. Über all dieses werde ich mich bei dem Kapitel über die besagten Reliefs aussprechen.

Wenn wir Obiges zusammenfassen, so dürfen wir behaupten, dass man zwar mit vollem Rechte die Marsyas-Statuen des Laterans, von Patras und aus der Sammlung Barracco mit der Gruppe von der Akropolis und den diese mehr oder weniger getreu wiedergebenden Denkmälern, den athenischen Münzen, der attischen Vase und dem athenischen Marmorkrater in Verbindung gebracht hat, dass es aber verfehlt war, diese Gruppe von der Akropolis mit dem von Plinius erwähnten Werke Myrons zu identifizieren, da es sich sicherlich auf eine viel frühere Szene desselben Mythus bezog. Selbst in dem Falle, dass die auf der Akropolis erwähnte Gruppe ebenfalls ein Werk Myrons gewesen wäre—was deshalb unwahrscheinlich ist, weil Pausanias bei diesem Werke den Namen Myrons nicht anführt, während er ihn eben vorher bei einem andern erwähnt—, muss es sich bei Plinius um ein ganz verschiedenes Werk dieses Künstlers handeln. Viel natürlicher aber scheint es mir, von vornherein anzunehmen, dass der vom V. Jahrhundert an zu so grosser Bedeutung gelangte attische Mythus von Athena und Marsyas auch andere hervorragende Künstler des Altertums neben Myron zu Werken veranlasste, von denen dann einer die Gruppe auf der Akropolis geschaffen haben wird.

Bisher habe ich geflissentlich sorgfältig vermieden, über den von allen als unzweifelhaft myronisch anerkannten Stil des Marsyas im Lateran und der übrigen Kopien zu sprechen. Ich habe das getan, weil diese Meinung ihrem ersten Vertreter Brunn erst dann in den Sinn kam, als er auf die oben auseinandergesetzten mythologischen Gründe gestützt als gesichert annahm, die ohne Bezeichnung des Künstlernamens auf der Akropolis angeführte Gruppe sei eben das von Plinius erwähnte Werk Myrons.

Nunmehr aber, nachdem die genaue Untersuchung und Analyse der Quellen uns gezeigt hat, dass diese Annahme verfehlt ist und es sich um zwei verschiedene Werke handelt, die sich auf zwei zeitlich auseinander liegende Augenblicke des Mythus beziehen, bin ich meines Erachtens verpflichtet—so gross auch in der Wissenschaft der Name und das Ansehen Brunns und seiner Anhänger sind,— auch an und für sich die stilistischen Merkmale der Kopien des Marsyas zu prüfen, die den genannten Autoritäten gemäss die Hand Myrons offenbaren sollen.

Zum Glück brauche ich zur Widerlegung dieser, wie ich glaube, total falschen Anschauung keine eigenen Argumente und Beobachtungen ins Feld zu führen, deren Gewicht immerhin verhältnismässig leicht sein würde. Es genügt vielmehr, die darauf bezüglichen Bemerkungen von zwei ausgezeichneten Archäologen, des Deutschen Furtwängler und des Engländers Murray, heranzuziehen. Diese Bemerkungen haben in unserer Frage eine um so grössere Bedeutung, als diese Gelehrten beide die Theorie Brunns, der Marsyas des Laterans sei eine Kopie des myronischen, als richtig anerkennen.

Murray, der in der Gazette archéologique die älteste und beste unter den erhaltenen Kopien des Marsyas von der Akropolis veröffentlicht, nämlich die Bronzestatue von Patras, untersucht ausführlich die Zeugnisse der Alten über die Kennzeichen der Kunst Myrons in Beziehung auf die Theorie Brunns und die Kopie aus Patras. Obgleich er nun als höchst wahrscheinlich annimmt, die Stellung des Marsyas von Patras sei die des erstaunten Marsyas des Myron, gesteht er doch ein, dass er, was den Stil betrifft, in der Figur aus Patras *auch*

nicht eine Spur der aus den schriftlichen und figürlichen alten Denkmälern bekannten Charaktere des myronischen Stils entdecken kann. Er glaubt sogar, dass das Original, dem die Statue nachgebildet ist, höchstens aus dem IV. Jahrhundert v. Chr. stammen könne, nicht aber aus dem V., dem Myron angehört. Unter anderm sagt er: «En ce qui regarde spécialement le bronze de Patras, nous ne devrions plus hésiter à y voir une copie de l'œuvre de Myron si nous parvenions à y reconnaître des traces du style de cet artiste, comme on a affirmé qu'elles étaient incontestables dans la statue du Latran. *Mais je ne vois pas de traces de ce genre*, et bien qu'il y ait de grandes probabilités que le motif avait été inventé par Myron, *notre bronze ne s'accorde avec aucune des indications fournies par les écrivains sur le style du sculpteur.* Les copies de son Discobole nous préparent bien à attendre de grands changements introduits par les artistes postérieurs dans les imitations de ses statues, *mais non pas un effet d'ensemble aussi différent que celui qui résulte de l'aspect du bronze de Patras.* Et je pense qu'il serait exact de regarder celui-ci comme un ouvrage du quatrième siècle avant J.C.; imité dans son attitude du Satyre de Myron, mais dans tout le reste original».

Noch bezeichnender sind Furtwänglers Bemerkungen in dem Kapitel über Myron in seinen «Meisterwerken». Wie gesagt, hält es Furtwängler prinzipiell für ganz sicher, dass der Marsyas des Lateran ein Werk Myrons ist. Und doch kommt er bei der stilistischen Untersuchung des Körpers im Vergleich zu dem des Diskobolos, nämlich des einzigen Werkes Myrons, von dem wir Kopien besitzen, zu dem verwunderten Ausruf: «*Wie völlig verschieden ist hier alles einzelne! . . . der Gegensatz geht durch die ganzen Figuren und lässt sich im einzelnen von Kopf bis zu Fuss nachweisen*»! Aber anstatt nun daraus zu folgern, dass Diskobolos und Marsyas, die so viele stilistische Verschiedenheiten und Gegensätze zwischen einander aufweisen, Werke verschiedener Künstler sein müssen — was er wohl sicher getan hätte, wenn er nicht von dem Gewichte der Brunnschen Theorie beeinflusst gewesen wäre —, lässt er sich zu höchst charakteristischen Äusserungen fortreissen: «Wir müssen bei Myron sicher der grössten Mannigfaltigkeit gewärtig sein .... So lehrt uns der Vergleich von Diskobol und Marsyas, welche Mannigfaltigkeit der Formen Myron zu Gebote stand, wie verschieden also seine Werke im einzelnen, je nach dem Charakter der dargestellten Person, gewesen sein müssen. Der Marsyas ist uns noch speziell dadurch interessant, dass er zeigt, wie Myron in der Haarbildung sicher nicht auf einer Stufe stehen geblieben ist; das Haar am Marsyas ist viel freier und flüssiger stilisiert und (besonders an der Pubes) viel plastischer behandelt als am Diskobol. Der Marsyas ist gewiss später zu datieren als jener. Also auch nach ihrer zeitlichen Entstehung werden Myron's Werke sehr verschieden ausgesehen haben». Und weiter unten sagt er: «Jenes antike Urteil über den Mangel des seelischen Ausdrucks bei Myron passt, ebenso wie das über die altertümlichen Haare, eigentlich nur auf den Diskobol *und nicht auf den Marsyas.* Wir lernen hieraus, wie *falsch* es wäre, wenn wir uns durch jenes Urteil unsere Vorstellung von Myron einseitig beschränken liessen».

So Furtwängler. Nachdem wir aber gesehen haben, dass die Voraussetzung, der Marsyas Myrons sei identisch mit dem Marsyas von der Akropolis, mythologisch unhaltbar ist, sind wir nicht, wie Furtwängler, gezwungen, durch eine solche kühne Methode — durch die man unterstützen könnte, dass stilistisch diametral entgegengesetzte Werke einem und demselben Künstler angehören — eine Erklärung für die gänzliche Verschiedenheit, den grundsätzlichen Widerspruch zu suchen, der zwischen dem Stil der Kopien des Marsyas und dem Stil des

Diskobolos sowie den Zeugnissen der Alten über die Eigenheiten des myronischen Stils zu Tage tritt. Diese «von Kopf bis zu Fuss» gehenden stilistischen Gegensätze sind einfach darin begründet, dass niemals ein Band zwischen dem Marsyas Myrons und dem Marsyas auf der Akropolis bestanden hat. Das Kapitel über die Merkmale der Kunst Myrons ist, soweit es auf den Kopien dieses Marsyas beruht, aus der Geschichte der griechischen Kunst zu streichen.

Wenn man nun fragt, wer wohl der Künstler des Werkes auf der Akropolis gewesen sein mag, dessen Berühmtheit so viele Nachahmungen hervorgerufen hat, so muss ich zugestehen, dass sich bei dem jetzigen Stande der Forschung keine genügende Antwort geben lässt, ohne die Gefahr neuer Irrtümer heraufzubeschwören. Wenn man indessen die meines Erachtens richtige Ansicht Murrays in Berechnung zieht, dass die älteste und beste Nachbildung des Marsyas von der Akropolis auf ein Original des IV. Jahrhunderts v. Chr. zurückgeht, und ferner beachtet, wie die verschiedenen Kopisten der Akropolis-Gruppe ihre ganze Aufmerksamkeit nur auf den Satyr Marsyas richten, den sie in ganz gleicher Weise nachbilden, während sie die Athena entweder ungenau kopieren oder gar von anderen Originalen entnehmen, so darf man wohl daran erinnern, dass Plinius[1] als ein viel bewundertes Werk in Athen einen *Satyr* des Lysippos erwähnt. Somit können, wenn das Gefäss aus Vari nicht über die Zeit des Lysippos hinaufgeht[2], die Liebhaber der so gefahrvollen stilistischen Studien einmal untersuchen, wie weit der Stil der erhaltenen Nachbildungen der Akropolis-Gruppe mit dem des Lysippos übereinstimmt, ob es mithin angeht, den Satyr dieses Künstlers mit der Hauptfigur dieser Gruppe zu identifizieren. Für mich genügt es, nachgewiesen zu haben, dass das von Plinius erwähnte Werk Myrons mit der von einem andern Künstler geschaffenen Gruppe auf der Akropolis keine Gemeinschaft hat.

[1] Hist. nat. XXXIV, 64.

[2] Furtwängler (Beschr. der Vasensamml. No 2418) nimmt an, es gehöre in die Zeit bis 400 v. Chr. Mir scheint es viel jünger zu sein.

11. N° 173-174 (Taf. XXXI).

Zeus und Asklepios, Metopen vom Asklepios-Tempel in Epidauros[1].

Diese beiden in sehr hohem Relief ausgeführten Platten wurden bei den Ausgrabungen des heiligen Bezirks von Epidauros gefunden, und zwar entdekte man N° 173 im Jahre 1884 eingemauert in einer mittelalterlichen Mauer des quadratischen Gebäudes an der östlichen Seite des Asklepiostempels (E auf dem von N. Ioannitis angefertigten topographischen Plan des heil. Bezirks bei Καββαδίας, Τὸ ἱερὸν τοῦ

[1] Bibliographie: ***Εὑρετήριον Γεν. Ἐφορείας,*** No 298α.
Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολ. Ἑταιρείας τοῦ ἔτους 1884, S. 58. (Bericht von P. Kavvadias).
Π. Καββαδίας, Ἀντίτυπον τοῦ ἐν τῷ ναῷ τοῦ Ἀσκληπιοῦ χρυσελεφαντίνου ἀγάλματος: Ἐφημερὶς Ἀρχαιολογική, 1885 S. 48-50, Taf. 2, Fig. 6 (Zeichnung von Gilliéron).
» Κατάλογος τοῦ Κεντρικοῦ Ἀρχαιολ. Μουσείου (1886,7) S. 90-93, No 101-102.
Γλυπτὰ τοῦ Κεντρικοῦ Ἀρχ. Μουσείου, Bd. I. (1880-1892) S. 146-150, No 173-174.
» » Fouilles d'Épidaure (1893), S. 22, Taf. IX, 21.
Ἀντίτυπα τοῦ ἐν Ἐπιδαύρῳ χρυσελεφαντίνου ἀγάλματος τοῦ Ἀσκληπιοῦ: Ἐφημ. Ἀρχαιολ. 1894 S. 11-14, Taf. 1, 1-2.
Τὸ ἱερὸν τοῦ Ἀσκληπιοῦ (1900) S. 45.
Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον 1886, S. 11, β'.
Loewe, De Aesculapii figura (Strassburg 1887) S. 39 fg.
Brunn-Bruckmann, Denkm. griech. und. röm. Sculptur, Taf. 3.
Lepsius, Marmorstudien N° 184.
H. N. Fowler, The statue of Asklepios at Epidauros: American Journal of Archaeologie Bd. III (1887) S. 32 37.
H. L. Urlichs, Ueber die Tempelstatue des Thrasymedes im Asklepieion zu Epidauros: Rhein. Museum N. F. Bd. 48 (1889) S. 474-478.
A. Defrasse - H. Lechat, Epidaure (1895) S. 83-86 (Figuren).
Collignon, Histoire de la sculpture grecque Bd. II S. 186-187 fig. 88 — Collignon-Baumgarten, Gesch. der griech. Plastik Bd. II (1898) S. 198-201.
Frazer, Pausanias' Descript. of Greece Bd. III S. 241-242 fig. 39.
Hitzig-Blümner, Pausaniae Graeciae descriptio Bd. I^2 (1899 S. 609-610.

'Ασκληπιοῦ), N° 174 dagegen in den Trümmern des an der nördlichen Seite desselben Tempels gelegenen Bades des Antoninus (K auf dem angeführten Plane).

Beide sind aus pentelischem Marmor und hatten, wie es scheint, ursprünglich dieselben Dimensionen, und zwar ganz quadratische Form, sind aber jetzt durch Ergänzungen mit Gips willkürlich auf verschiedene Grössen gebracht. Nur von der Platte N° 174 ist die ganze Breite erhalten (0,69), aber gerade bei ihr fehlt der Vorsprung unter den Füssen des Gottes, sodass die jetzige Höhe nur 0,62 beträgt, während bei der andern Platte dieser Vorsprung wiederum erhalten ist, der hier 0,07 ausmacht, so dass, wenn wir ihn zu Platte N° 174 hinzudenken, eine Gesamthöhe von 0,69 herauskommt; sie war dann also genau quadratisch. Bei Platte N° 173 waren oben und rechts die Endstücke abgeschlagen; sie ist jetzt zu einer Höhe von 0,65 und einer Breite von 0,66 mit Gips ergänzt. Wenn man aber genau zusieht, hat man jeden Grund, anzunehmen, dass auch diese Platte ursprünglich dieselben Dimensionen von 0,69 Breite und gleicher Höhe hatte. Nur in Bezug auf die Dicke zeigen die Platten, soweit man jetzt, wo sie in die Wand eingelassen sind, beurteilen kann, einen übrigens kaum bemerkbaren Unterschied, der sich vielleicht aus der etwas grösseren Höhe des Reliefs bei N° 174 erklärt, die dadurch nötig war, dass auf ihm die Füsse des Gottes neben einander gestellt sind, während N° 173 sie gekreuzt zeigt.

Auf der ersten Platte (N° 173) sehen wir einen Asklepios in ganz erhabener Arbeit abgebildet; er sitzt in bequemer Haltung nach rechts gewandt auf einem Sessel mit Polster und Rückenlehne, auf der auch die rechte Hand ruhte; sie wird wohl, wie auf vielen ähnlichen Darstellungen des Gottes, keinen Gegenstand gehalten haben. Der Oberkörper bis zu den Hüften ist unbekleidet, aber den Unterkörper umhüllt ein Himation, das unter seinem rechten Arm über den Rücken hinaufgehend von der linken Schulter über den linken Arm herabfällt; eine leichte Hebung dieses Armes deutet an, dass der Gott im Gespräche oder beim freundlichen Empfang der Besucher gedacht ist. Die mit Sandalen versehenen und über einander geschlagenen Füsse ruhen auf einem vor dem Sessel stehenden Schemel. Abgeschlagen sind Nase, Fingerspitzen der linken Hand, der vordere Teil der Füsse, fast der ganze rechte Arm und die zum Beschauer gewandten Füsse des Sessels; ferner fehlt der ganze obere Teil der Platte, sowie die untere rechte Ecke, die jetzt mit Gips ergänzt sind. Der Vorsprung der Platte unter dem Schemel und Sessel zeigt an beiden Seiten je drei Löcher, von denen einige noch das zur Befestigung dienende Blei enthalten. Die hintere Seite der Platte ist ganz unbearbeitet, da das Relief ehemals an einer Wand befestigt war.

Auf dem zweiten Relief (N° 174) ist ein Gott abgebildet, mit Bart und langem Haupthaar, um das ein metallener Kranz herumlief, wie die vielen vorhandenen Löcher beweisen. Er sitzt nach rechts gewandt in majestätischer Haltung auf einem Throne, dessen Armlehne an seinem Ende mit einem Widderkopf und einer kauernden Sphinx verziert ist. Von dem oberen Rande der Rückenlehne des Thrones und den Schultern des Gottes fällt ein Himation herab und umhüllt den Körper unterhalb der Hüften; die Sandalen tragenden Füsse, von denen der rechte den linken verdeckt, ruhen auf dem Boden. Der rechte Arm ist nur bis zur Hälfte des Oberarmes erhalten, stützte sich aber augenscheinlich auf ein Szepter; der linke, an der Handwurzel abgebrochene Arm ist wie bei dem ersteren Relief etwas vorgestreckt; vielleicht hielt aber die Hand irgend ein Gefäss oder Attribut. Es fehlt ausser den schon erwähnten Extremitäten der vordere Teil des Gesichtes, ein grosses Stück von der oberen

rechten und der unteren linken Ecke der Platte und die Füsse des Thrones.

Diese beiden Reliefdarstellungen wurden von Kavvadias, der sie zuerst veröffentlichte, als mehr oder weniger getreue Nachbildungen der von dem Parier Thrasymedes in Epidauros angefertigten Goldelfenbeinstatue des Asklepios beschrieben. Aber diese Meinung ist, wie ich glaube, durchaus ungerechtfertigt; die beiden Reliefs haben keine andere Verbindung mit der besagten Statue, als dass auch sie wie diese einfach einen sitzenden Gott darstellen. Welchen Typus des Asklepios der um die Mitte des IV. Jahrhunderts v. Chr. blühende Thrasymedes geschaffen hatte, ist uns ganz genau bekannt aus einer Beschreibung des Pausanias (II 27, 2) und den diese ergänzenden zahlreichen Münzen des heiligen Epidauros, die schon vom III. Jahrhundert an bis zu den Zeiten der Antonine stets denselben Asklepiostypus zeigen, eine getreue Kopie jener Goldelfenbeinstatue. Pausanias' Beschreibung lautet wie folgt: «*Τοῦ Ἀσκληπιοῦ τὸ ἄγαλμα μεγέθει μὲν τοῦ Ἀθήνησιν Ὀλυμπίου Διὸς ἥμισυ ἀποδεῖ, πεποίηται δὲ ἐλέφαντος καὶ χρυσοῦ· μηνύει δὲ ἐπίγραμμα τὸν εἰργασμένον εἶναι Θρασυμήδην Ἀριγνώτου Πάριον.* ***Κάθηται δὲ ἐπὶ θρόνου βακτηρίαν κρατῶν, τὴν δὲ ἑτέραν τῶν χειρῶν ὑπὲρ κεφαλῆς ἔχει τοῦ δράκοντος, καί οἱ καὶ κύων παρακατακείμενος πεποίηται.*** *Τῷ θρόνῳ δὲ ἡρώων ἐπειργασμένα Ἀργείων ἐστὶν ἔργα, Βελλεροφόντου τὸ ἐς Χίμαιραν καὶ Περσεὺς ἀφελὼν τῆς Μεδούσης κεφαλήν*». Die Münzen[1] (Abb. 104-107) bieten weitere Einzelheiten. Aus der deutlichen und immer wiederkehrenden Darstellung auf ihnen entnehmen wir, dass der Gott auf einem Throne sass – die Rückenlehne fehlt zuweilen –, den Oberkörper bis auf die Hüften unbekleidet; mit der linken Hand stützte er sich auf ein Szepter, die rechte hielt er mit der Innenseite nach unten schützend über den Kopf der sich vor ihm aufrichtenden Schlange; der unter dem Throne des Gottes liegende Hund wandte den gehobenen Kopf den sich nahenden Besuchern entgegen.



Abb. 104 (Vergrösserung).

Mit diesem so im einzelnen bekannten Typus der Statue des Thrasymedes verglichen, zeigen die uns hier beschäftigenden Reliefdarstellungen folgende so wesentliche Unterschiede, dass man sie nicht einmal als ganz freie Nachahmungen ansehen darf.

1. Der Asklepios des Thrasymedes stützt die *linke* Hand auf das Szepter und hält die rechte, mit dem Handteller nach unten gedreht, also griechisch πρηνῆ, nicht «ὑπτίαν, ὅπως τι λήψεται»[1], wie zum Schutze über den Kopf der Schlange. Auf den Reliefs dagegen stützt der Gott die *rechte* Hand auf das Szepter (N° 174) und auf die Rückenlehne des Sitzes (es ist kein Thron); die linke Hand ist bei ihnen nicht über den Kopf einer Schlange gehalten, wie sicher zu erwarten wäre, selbst wenn es sich um Kopien der Statue des Thrasymedes im Spiegelbilde handelte, sondern bei N° 173 ist sie etwas vorgestreckt und die Finger leicht geöffnet, mit einer Geste der Ansprache oder Begrüssung, und bei N° 174, wo die Finger fehlen, dürfen wir,



Abb. 105 (Vergrösserung).

[1] Siehe diese auch in Journ. intern. d'Archéol. numism. IV S. 10-11 und Abb. 3-6; ferner in Imhoof-Blumer and P. Gardner, Num. Comment. on Pausanias Taf. L, III-V. Die meisten der von verschiedenen Archaeologen veröffentlichten Abbildungen der Münzen sind unvollkommen oder ganz verfehlt.

[1] Vgl. Aristoph. Eccl. 780.

da die Hand in ähnlicher Weise geführt ist, wohl etwas Analoges, wie bei 173 vermuten.

2. Von Schlange und Hund, wie sie bei der Statue des Thrasymedes erscheinen, ist auf beiden Reliefs auch nicht eine Spur zu bemerken, obgleich durch einen glücklichen Zufall die entsprechenden Plätze für sie vor dem Gotte und unter dem Sitze unversehrt erhalten sind. Übrigens ist die Lage der linken Hand auf beiden Reliefs derartig, dass sie allein schon deutlich beweisen würde, dass selbst gesetzt den Fall, der Künstler hätte eine Schlange beifügen wollen, diese nicht vor dem Gotte, wie bei Thrasymedes' Statue, sondern höchstens hinter ihm hätte angebracht werden können. Eine zufällige Fortlassung des Hundes und der Schlange dürfen wir nicht annehmen, da beide wesentliche Attribute der Statue waren, die der Urheber der Reliefs, dem ein so grosser Raum zur Verfügung stand, um so weniger weglassen durfte, als sogar die Stempelschneider der epidaurischen Münzen, die sich mit einem so minimalen Raum behelfen mussten, die Schlange niemals wegliessen und auf den Hund nur dann verzichteten, wenn sie auch den Tempel abbildeten und das Bild der Statue folglich so klein wurde, dass ihnen kein Raum mehr für die Darstellung des Hundes übrig blieb [1].



Abb. 106 (Vergrosserung).



Abb. 107 (Vergrosserung).

3. Die Statue des Thrasymedes zeigt den Gott mit aufgerichtetem Oberleib, das Gewicht des Körpers wesentlich auf das Szepter stützend; auf den Reliefs dagegen sehen wir den Gott mit dem Oberkörper ganz gemächlich gegen den Rücken des Sitzes oder Thrones zurückgelehnt.

Wenn wir diesen Punkten noch die verschiedene Form des Sitzes, die über einander geschlagenen Füsse des Gottes auf dem ersten Relief und den grossen Abstand in der Haartracht beifügen, so kommen wir mit Sicherheit zu dem Schlusse, dass der oder die Künstler, die die Typen dieser beiden Reliefs ausgeführt oder entworfen haben—offenbar tüchtige Meister des IV. Jahrhunderts v. Chr.,—selbst wenn sie nach Thrasymedes lebten, doch nicht nur den Typus der Statue des Thrasymedes in keiner Weise kopieren oder auch nur frei nachahmen, sondern absichtlich ganz andere Typen dieser sitzenden Götter schaffen wollten.

Übrigens muss ich hier eine Beobachtung machen, die merkwürdigerweise bisher allen Andern entgangen ist: es steht durchaus nicht fest, dass beide der charakteristischen Attribute ermangelnden Reliefs den Asklepios abbilden. Als Asklepios erkenne ich unumwunden nur die auf N° 173 dargestellte Figur an. Dagegen zeigt das andere Relief einen derartigen Typus, dass wohl niemand in ihm den Zeus verkannt haben würde, wenn das Stück nicht aus dem Asklepios-Heiligtum stammte. Aber seine Herkunft allein kann unmöglich genügen, um zu beweisen, dass es sich auch hier um einen Asklepios handelt, um so weniger, als in demselben Heiligtum auch Zeus besondere Verehrung genoss, was ganz natürlich war und was auch zahlreiche Funde beweisen, und zwar unter den Bezeichnungen φίλιος, ξένιος, κτήσιος, τέλειος, τροπαῖος, ἀποτρόπαιος und anderen mehren [1].

Für die Ansicht, dass wir hier einen Zeus

[1] S. meine Bemerkungen darüber in Journ. intern. d'Archéol. numism. a. a. O.

[1] Cavvadias, Fouilles d'Épidaure No 99, 121, 122, 119, 161.— Ἐφημερὶς Ἀρχαιολ. 1894 S. 17, 4 und S. 23, 19.

haben, würde es sehr wichtig sein, wenn sich beweisen liesse, dass die beiden Reliefs, wie ich wenigstens glaube, nichts Anderes sind als Metopen des Asklepiostempels, von ein und demselben Künstler hergestellt. Ich bemerke dazu, dass allerdings der erste Herausgeber der Reliefs Kavvadias über N° 173 schreibt,[1] es sei «ein Werk von ausgezeichneter griechischer Technik, für den Beschauer angenehm zu sehen», während er das andere Stück unbegreiflicherweise «ein Werk der römischen Zeit» nennt, «von viel geringerem Werte als N° 173, unglücklich im Faltenwurf des Gewandes und der Ausgestaltung der Figur, die etwas Schweres und Verhältniswidriges hat, das den Beschauer unangenehm berührt». Ich gestehe, dass ich diesem Urteil über das zweite Relief, das übrigens niemand, soviel ich weiss, geteilt hat, nicht zustimmen kann; ich vermag zwischen den beiden wirklich vortrefflichen und bewundernswert ausgeführten Werken keinen technischen Unterschied zu erkennen. Die künstlerische Vollendung und die Gleichheit der Arbeit in diesen Stücken sprechen so für sich selbst, dass ich, da ich mich hauptsächlich an Archaeologen wende, es für überflüssig halte, mich auf technische Bemerkungen einzulassen, um den Beweis zu führen, dass auch das zweite Relief alle Vorzüge des ersten besitzt und mit Recht von zahlreichen Archaeologen in die Zeit der Erbauung des Asklepiostempels in Epidauros verlegt worden ist. Lechat ist sogar der Ansicht (a. a. O. S. 83), das ältere und bessere von beiden sei gerade das von Kavvadias missachtete; aber die von dem französischen Archaeologen beobachteten Vorzüge beruhen nicht auf einer Verschiedenheit in Zeit und Kunst, sondern erklären sich daher, dass der gemeinsame Urheber beider Stücke dem Zeus im Vergleich zu dem niederen Gotte Asklepios in ganz angemessener Weise göttlicheren und strengeren Ausdruck und Haltung hat verleihen wollen.

[1] S. 93 und Γλυπτά S. 150.

Für meine Ansicht, dass die Reliefs Metopen des Asklepios-Tempels sind, bei dem sie auch gefunden wurden, sprechen nachstehende Beobachtungen. Kavvadias und andere Archaeologen, die sich um die Bestimmung der ursprünglichen Form dieses Tempels bemüht haben, nahmen an, dass die Metopen keinen Reliefschmuck getragen hätten. Aber die bekannte Bauinschrift, in der die Kosten der Herstellung des Tempels aufgeführt werden [1], enthält, und zwar gerade an der Stelle, wo wir eine Erwähnung der Metopen zu erwarten hätten (Z. 35), die Notiz: «Τιμόθεος ἕλετο τύπος ἐργάσασθαι καὶ παρέχειν ΗΗΗΗΗΗΗΗΗ (=900 Drachmen), In diesem Passus soll nach Foucart das Wort τύπος (=τύπους) bedeuten« des desseins, peut-être même des maquettes pour les statues des frontons et des acrotères»; auf diese Meinung stützt sich auch Kavvadias. Aber das Wort τύπος ist bei den Alten der eigentliche Ausdruck für Reliefs[2]; weiter unten in der Inschrift (Z. 90) hören wir, dass später derselbe Timotheos «ἕλε[το τἀκρω]τήρια ἐπὶ τὸν ἅτερον αἰετόν», während andere Künstler die Akroterien auf dem andern Giebel (Z. 96-97), sowie die « ἐναιέτια » des einen Giebels etc. übernahmen; daraus ergiebt sich die Unwahrscheinlichkeit der Vermutung, das Wort τύπος ohne weitere Bezeichnung (wie ἀκρωτηρίοις oder ἐναιετίοιν) beziehe sich auf die Akroterien und Giebelskulpturen, nicht aber auf die Metopenreliefs. Mit vollem Recht bemerkt daher Baunack (a. a. O. S. 71) zu dem Passus Τιμόθεος ἕλετο τύπος ἐργάσασθαι καὶ παρέχειν: «Da die Inschrift hier die Ansätze, von oben nach

[1] Ἐφημ. Ἀρχαιολ. 1886 S. 145 fg. — Cavvadias, Fouilles d'Épidaure S. 78, 241. J. Baunack, Aus Epidauros S. 22 fg.

[2] Herod. 2, 136 Ἔχει τὰ προπύλαια τύπους ἐγγεγλυμμένους»; 148: «Οἱ τοῖχοι τύπων ἐγεγγλυμμένων πλέοι»; 3, 88: «Τύπον ποιησάμενος λίθινον ἔστησε· ζῷον δέ οἱ ἐνῆν ἀνὴρ ἱππεύς». — Paus. 8, 31, 1: «Ἐπειργασμένοι δὲ ἐπὶ τύπων πρὸ τῆς ἐσόδου, τῇ μὲν Ἄρτεμις, τῇ δὲ Ἀσκληπιός ἐστι καὶ Ὑγίεια u.s.w.

unten gehend, mitteilt, so passt es in den Zusammenhang, wenn ich Z. 36 «auf Darstellungen in halberhobener Arbeit in den Metopen» beziehe. Freilich merkt Kavvadias Πρακτ. 1884 S. 57 besonders an: αἱ μετόπαι δὲν εἶχον ἀνάγλυφον παράστασιν, aber seine Beobachtung bezieht sich wohl nur auf einen Teil der Metopen. Hatte doch auch das Theseion nur teilweise Reliefschmuck in den Metopen. Für meine Vermutung spricht jedenfalls die Höhe des Preises und die Tatsache, dass Τιμόθεος Bildhauer ist. Nach Z. 90 übernahm er ja den Schmuck der ἀκρωτήρια des einen Giebels». Ferner sagt Baunack S. 103 als Ergänzung über dasselbe Thema: «Die im Zusammenhang mit Z. 33 und 40 behandelte Z. 36 hat Foucart in dem während des Druckes meiner Arbeit erschienenen V/VI. Hefte des Bulletin, Band XIV S. 590, anders gedeutet. Die Zeile lautet: Τιμόθεος ἕλετο τύπος ἐργάσα[σ]θαι καὶ παρέχειν, 900 Dr. Für τύποι merkt Foucart an: «Ce sont des dessins, peut-être même des maquettes pour les statues des frontons et des acrotères». Diese Auffassung widerspricht der Disposition der Inschrift (vgl. S. 91 ff.); denn von Z. 3 bis zu dem Abschnitte in Z. 88 ist auch nicht eine Erwähnung der beiden Giebel und der Akroterien oder eine Beziehung auf sie zu finden. Die Z. 36 umgebenden Ansätze sind ganz und gar nicht derart, dass man zu τύπος den Zusatz τοῖν αἰετοῖν oder τοῖς ἀκρωτηρίοις ohne Weiteres als selbstverständlich ergänzte. Ferner ist mir unwahrscheinlich, dass derjenige Künstler, welcher die Entwürfe zu den beiden Giebelkämpfen und zu den Akroterienstatuen machte, bei der Vergebung ihrer Ausführung nur die Akroterien des einen Giebels übernommen und erhalten hätte, anstatt die zwei Hauptstücke seiner Entwürfe oder wenigstens eins von beiden, einen der Giebelkämpfe. Mit Kavvadias deutet Foucart ἐναιέτια als die Giebelfiguren und hält es für möglich, dass, während der eine Künstler für die 3 Einzelstatuen der Akroterien eines Giebels 2260 Dr. bezahlt bekommen hätte, der andere eine ganze Kampfszene, die das Giebelfeld füllte, für nur 1400 Dr. geliefert hätte». Diese verständigen und richtigen Bemerkungen Baunacks haben auf Kavvadias, wenn sie zu seiner Kenntnis gekommen sind, keinen Eindruck gemacht; wenigstens hält er in seinem 1900 erschienenen Werke «Τὸ ἱερὸν τοῦ Ἀσκληπιοῦ ἐν Ἐπιδαύρῳ» (S. 40 und 42) an derselben Meinung fest, die Metopen seien einfache Platten ohne Reliefdarstellungen gewesen [1]. Ich meinerseits hatte, schon bevor ich Baunacks Ansicht kennen lernte, ebenso wie er unter den τύποι der Inschrift die Metopen verstanden; da ich nun in meiner Untersuchung zu der Überzeugung gelangte, dass die hier behandelten Reliefs zu diesen Metopen des Tempels gehörten, so wandte ich mich schriftlich an Prof. Dörpfeld, um die genauen Dimensionen der Metopen des Tempels zu erfahren, und erhielt am 29. November 1904 die Antwort, ihre Höhe und Breite seien beide 0,69, *also genau wie bei unsern Reliefs*. Wenn wir nun noch bedenken, dass beide Reliefs neben dem Tempel des Asklepios gefunden worden sind, dass beide eine offenbare Ähnlichkeit mit Metopen haben (man sehe auch Lechat S. 83 Anm. 3, der sie mit den Metopen von Selinus vergleicht, obschon er sie als Weihreliefs auffasst), und schliesslich, dass ihr Stil deutlich die besonderen Merkmale aufweist, die den sonstigen bekannten Werken des Timotheos eigentümlich sind, nämlich «die tief eingeschnittenen und scharf gebrochenen Furchen und die etwas rundlichen nicht scharfen Faltenrücken» [2], so werden wir

[1] Noch viel sonderbarer erscheint es mir, dass auch der tüchtige Archaeologe Lechat (a. a. O. 56) in einer Anmerkung sagt Baunack «a soutenu, *sans raison valable*, qu'un certain nombre de métopes étaient ornées de sculptures en haut relief». Der einfache Ausdruck «sans raison valable» ohne besondere Begründung genügt gewiss nicht zur Widerlegung einer auf so fester Grundlage beruhenden Meinung, die jetzt durch die Entdeckung von wenigstens zwei dieser Metopen bestätigt wird.

[2] Furtwängler, Zu den Skulpturen des Asklepiostempels von Epidauros: Ber. Bayr. Akad. 1903 S. 439.

kaum noch daran zweifeln können, dass wir in ihnen zwei der Metopen dieses Tempels besitzen, die der Inschrift gemäss von Timotheos selbst geschaffen worden sind. Später hoffen wir Stücke von noch weiteren Metopen des Tempels veröffentlichen zu können.

SAAL DES HERMES

12. N° 1463 (Taf. XXIX).

Basis eines choregischen Dreifusses von Praxiteles[1].

Dreikantige prismatische Dreifussbasis aus pentelischem Marmor, mit Reliefdarstellungen auf allen drei Seitenflächen. Sie wurde gegen Ende 1853 bei den Erdarbeiten für einen Hausbau entdeckt und und zwar «zwischen dem Dionysostheater und dem Denkmal des Lysikrates» oder genauer «etwas oberhalb des Denkmals des Lysikrates, am Wege, der nach der Akropolis emporführt». Sie stammt nämlich von der alten Strasse der «Dreifüsse», wo nach Pausanias (I 20, 1) «ναοὶ θεῶν μεγάλοι (viell. οὐ μεγάλοι oder στρογγύλοι? so Robert), καί σφισιν ἐφεστήκασι τρίποδες, χαλκοῖ μέν, μνήμης δὲ ἄξια μάλιστα περιέχοντες εἰργασμένα .

Von den Reliefdarstellungen sind die Köpfe aller Figuren teilweise abgeschlagen, ferner die linke Hand der Nike im Rücken des Dionysos und Teile des Ober- und Unterarms sowie des Kopfes und Unterschenkels bei der andern Nike. Ausserdem fehlt der Oberteil der Basis oberhalb der Köpfe und grosse Stücke von den Kanten, wie man auf der vor der späteren Ergänzung in der ursprünglichen tektonischen Form angefertigten Abbildung in den Annali dell' Instituto, die auch bei Benndorf (a. a. O. S. 255) reproduziert ist, deutlich erkennen kann. Auch auf unserer Tafel lassen sich die neueren Zusätze aus Gips unterscheiden, die dazu dienen, die alte Form der Basis wiederherzustellen. Das dem erhaltenen unteren Abschlusse entsprechende obere Stück ist indessen bei der Ergänzung nicht hinzugesetzt worden; daher lässt sich die Höhe der Basis nur annähernd auf 1,38 angeben, wobei der ursprüngliche obere Abschluss nicht mitgerechnet ist. Infolge einer ähnlichen Beschädigung kann auch die Breite nur unten an der hier vollkommen erhaltenen Hauptseite genau angegeben werden; sie beträgt hier, von Kante zu Kante gemessen, 0,62, am Schaft dagegen 0,55. Schliesslich die Breite der Eckflächen beträgt unten 0,05 und am Schaft 0,135.

Dass die Basis zu einem Weihdreifuss gehörte, zeigt einerseits ihre tektonische Form, anderseits ihre Provenienz von der Tripo-

[1] Bibliographie: **A. von Velsen**: Arch. Zeit. (Arch. Anz. XII) 1854 S. 437 fg.
Bursian: Arch. Zeit. (XIII) 1855 S. 53 fg.
P. Pervanoglu: Base triangolare agonistica d'Atene: Annali dell' Inst. XXXIII (1861) S. 114-122. Tav. d'agg. G.
Friederichs, Berlins antike Bildwerke, I Bausteine N° 630 (S. 364).
K. Bötticher, Verzeichn. der Berl. Abgüsse antiker Werke (Berlin 1872) N° 1277. S. von dems. Philolog. Suppl. 1867 S. 308 fg. über ähnliche Dreifüsse und Anatheme in der Tripodenstrasse.
Heydemann, Die antiken Marmorbildwerke zu Athen N° 197 (S. 71-73).
Benndorf, Beiträge zur Kenntnis d. att. Theaters S. 83.
Martinelli, Catalogo dei getti in gesso (1875), N° 160.
Milchhöfer, Die Museen Athens (1881) S. 20, 8.
Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen (1881), S. 56-57. N° 305.
Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse N° 2147 (S. 817-819).
F. Hauser, Die neuattischen Reliefs (1889) S. 66-70, N° 98.
E. Reisch, Griechische Weihgeschenke (1890) S. 94 ff.
Cavvadias, Catalogue des musées d'Athènes 1895 S. 71 N° 1463.
Bulle: Roschers Lexicon s. v. Nike S. 341.
Benndorf, Dreifussbasis in Athen: Jahreshefte des Osterr. Arch. Inst. Bd. II (1899) S. 255-269, Taf. V-VII.
H. Lechat: Revue des études grecques vol. XIII (1900) S. 392-395.
G. Perrot, Praxitèle, étude critique (1905), S. 39-40, Abb. 6.

denstrasse, auf der die zur Erinnerung an theatralische oder musikalische Siege von den Choregen geweihten Dreifüsse aufgestellt wurden. Die für diese von Pausanias gebrauchte nähere Bezeichnung «περιέχοντες μνήμης ἄξια εἰργασμένα» muss wohl so gedeutet werden, dass sie um ihre Basen (πέριξ ἔχοντες) einen Reliefschmuck hatten; man vergleiche zu der Stelle den Ausdruck in dem weiter unten zu besprechenden Epigramm: «Πραξιτέλης (Νίκην) δισσοῖς εἵσαθ᾽ ὑπὸ τρίποσιν». Da die Hauptseite eine Darstellung des Dionysos trägt, so darf man folgern, dass die Basis sich auf einen Sieg in den dionysischen Wettkämpfen bezog.

Die beste Studie über dieses Werk stammt von Benndorf, den ich hier selbst sprechen lasse: «Die Basis hat eingeschweifte Seitenflächen mit überleitenden Abkantungen der Ecken, in einer durch leichte Verjüngung gesteigerten Eleganz des Schemas, wie sie für choregische Denkmale seit dem Beginne des vierten Jahrhunderts in mehr als einem Beispiele nachweisbar ist. Das Elegante beruht hauptsächlich in dem scharfen Einklang, auf den die tragende Form zu der getragenen gebracht ist. An den abgeschnittenen Ecken, welche auf die ständigen Löwentatzen des Dreifusses Rücksicht nehmen, ist dieser Einklang rein gegeben, an den Breitseiten, die sich concav da einzogen, wo die Rundung des Kesselbeckens über ihnen convex auslud, mit einem Contrast, den der angefügte Bildschmuck gefällig ausglich und auflöste. Die Reliefs sind nämlich nicht wie sonst in die Stirnflächen des Steines eingetieft, sondern ihnen bis zu einer Erhebung von acht Centimetern wie Metallzierden aufgetragen, weil aus grossen Bossen gewonnen, die der Steinmetz beim Herausarbeiten des Prismas für den Bildhauer stehen liess. Die Reliefs geben daher dem Körper der Basis wieder zurück, was ihm die flachen Einschweifungen entzogen, und verstärken ihn für das Auge sogar durch das Leben, mit dem sich die Figuren vom Grunde lösen. Denn die Figuren halten zwar die vom Stilgesetze geforderte Depression ein, überwinden sie aber in so vollkommen natürlicher Haltung, dass man nach den photographischen Aufnahmen beinahe von statuarischen Eindrükken reden könnte. So entsprechen sie jener 'wundervoll in der Schwebe zwischen Freisculptur und Flächendarstellung sich haltenden Reliefweise', welche für die attische Plastik des vierten Jahrhunderts charakteristisch ist und mit ihr verschwindet. Eine Folge der gewählten Technik, die an den marmornen Grablekythen der gleicher Zeit durchaus das Gewöhnliche ist, auch an Stelen ausnahmsweise vorkommt, war dann, dass die Darstellungen eigene Bodenvorsprünge erforderten. Seltsamerweise hat man diese Nötigung verkannt und an den Vorsprüngen etwas Ungefälliges und Stilwidriges herausfinden wollen. Mit Absicht sind sie vielmehr so schlicht und gleichgiltig als möglich behandelt, und als ein Auskunftsmittel werden sie, wenn überhaupt, nur in den Abbildungen oder am toten Gips auffällig, nicht vor dem Marmor, an dem das Linienspiel der figürlichen Umrisse und eine blendend glückliche Führung von Licht und Schatten sofort entscheidend fesselt».

Die auf die drei Seiten der Basis verteilten Darstellungen eines Dionysos und zweier Niken bilden ein geschlossenes Ganzes mit Dionysos in der Mitte, dem die den Vorübergehenden direkt zugewandte Hauptseite angewiesen ist. Der Gott ist unbärtig dargestellt, mit langem Haupthaar, von dem auf beiden Seiten des Kopfes je zwei Locken auf die Brust herunterfallen; er steht nach links und streckt den rechten seiner mit Sandalen bekleideten Füsse etwas vor. Der Körper legt sich unmerklich nach hinten, während der Kopf zur Brust geneigt ist. Bekleidet ist er mit einem langärmeligen Chiton und einem Himation, das von der linken Schul-

ter über den Rücken hinuntergehend den Unterkörper umhüllt und wieder zur linken Schulter hinaufgenommen ist. Mit der vorgestreckten rechten Hand hat er einen Kantharos am Henkel gefasst und erwartet in hoheitsvoller Haltung, dass die ehrerbietig herantretende Nike ihm den Wein aus ihrer Oinochoe zur Siegesspende eingiesse. Während der linke Unterarm den Zipfel des Himations trägt, kommt die linke Hand unter diesem hervor und erfasst einen an die Schulter gelehnten, auf dem Boden stehenden dicken Thyrsos von ungewöhnlicher Form, der seiner ganzen Länge nach mit einem Geflecht aus Epheublättern überzogen ist. Das Ganze dieser Dionysosdarstellung, in ihrer Pracht und Hoheit, erinnert an die ähnlich bekleideten Statuen des unter dem Namen «Sardanapal» bekannten Dionysos [1], von denen sie sich hauptsächlich durch das Fehlen des Bartes unterscheidet. Einige, denen keine Beispiele eines so prächtig gekleideten Dionysos mit fusslangem Chiton und ohne Bart gegenwärtig waren, haben die Darstellung verkannt und in ihr «einen Sterblichen unter der Form des Dionysos» (Pervanoglu) gesehen oder sie gar für eine weibliche Figur und zwar die «Telete» (Bursian) gehalten. Es giebt jedoch solche Beispiele eines unbärtigen Dionysos, wenn sie auch nicht zahlreich sind; da ist zuerst der unterhalb eines Dreifusses stehende und in der Haltung mit dem hier behandelten grosse Ähnlichkeit aufweisende «sehenswürdige Dionysos» vom Odeion in Athen, den die berühmte Hydria aus Kyme wiedergiebt (Abb. 108) [2], zweitens die Darstellung auf einem schönen, nur in einem Exemplar bekannten Tetradrachmon [3] von Andros aus der Zeit um 244 v. Chr. (Abb. 109).

[1] Roschers Myth. Lex. s. v. Dionysos S. 1117.

[2] Svoronos in Journ. d'Archéol. num. Bd. IV (1901) S. 411-412, Taf. IE'.

[3] A.a.O. und Bd. I Taf. IΔ' 1. Jetzt befindet sich die Münze in der neuen Sammlung von Imhoof-Blumer; durch eine nochmalige Reinigung hat sie viel an Schärfe gewonnen.

Auf der Seite der Basis, nach der Dionysos gewandt ist, sehen wir eine Nike ruhig zu ihm hinschreiten, die Flügel zusammengelegt, die Füsse mit Sandalen bekleidet; den Kopf neigt sie ehrerbietig nach unten, wie wenn sie auf den Kantharos in der vorgestreckten Hand des Dionysos schaute, in den sie gleich den Wein aus der Oinochoe in ihrer rechten Hand eingiessen wird; diese Hand hängt herunter, lässt aber schon die Bewegung zum Eingiessen bemerken. Das Haar der Nike ist auf dem Scheitel zu einem Knoten geschlungen; ihren Körper umhüllt ein bis auf die Füsse reichender Chiton und ein Himation, das die rechte Schulter und den Arm freilässt; das hinunterfallende Ende des Himations ruht auf dem linken Arm, der nur deshalb im rechten Winkel gekrümmt ist.



Abb. 108

Auf der dritten Seite, im Rücken des Dionysos, ist eine zweite Nike abgebildet, in gleicher Weise bekleidet wie die schon beschriebene. Auch sie senkt das Gesicht in ehrerbietiger Haltung zur Erde. In langen Locken fällt das Haar auf den Nacken und die Brust herunter; in der allein sichtbaren rechten Hand hält sie mit etwas nach unten vorgestrecktem Vorderarm eine leere Buckelschale, während der rechte vom Himation bedeckte Vorderarm in gleicher Weise wie bei der ersten Nike im Winkel gebogen den Zipfel emporhält.

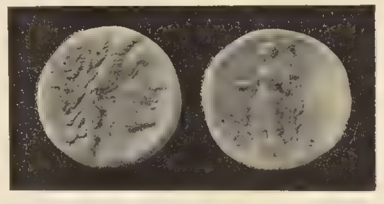


Abb. 109.

Stil und Zeit dieses bewunderungswürdigen, herrlichen Denkmals waren von seiner Auffindung an bis vor nicht allzulanger Zeit gründlich verkannt worden; die Meisten betrachteten es als ein der Zeit des Verfalls angehöriges Werk, obschon immerhin Einige es um das Ende des IV. Jahrhunderts v. Chr. ansetzten. Infolgedessen war es zuerst mit verschiedenen Bruchstücken unbeachtet im sog. Turm der Winde geblieben und später im Nationalmuseum zu andern geringwertigen Stücken gestellt worden, bis es endlich Benndorf zu Ehren brachte und ihm eine ausgezeichnete Studie widmete, durch die er überzeugend nachwies, dass es nichts Geringeres ist als ein Werk aus der Werkstatt des Praxiteles selbst, ein Urteil, zu dem die Einzelheiten des Stils und die auf dem Ganzen liegende Anmut und Würde vortrefflich stimmen.

Derselbe Gelehrte hatte den glücklichen Gedanken, auf dieses Denkmal die Inschrift einer Votivbasis zu beziehen, die im Jahre 1862 im Dionysostheater gefunden worden ist. Die Inschrift stammt aus der ersten Hälfte des II. Jahrhunderts v. Chr.[1] und lautet wie folgt:

Εἰ καί τις προτέρων [ἐ]ν[αγω]νίῳ Ἑρμῆι ἔρεξεν
ἱρα, καὶ Νίκηι τοιάδε δῶρα πρέπει,
ἣ]ν πάρεδρον [Βρο]μίῳ κλει[ν]οῖς ἐν ἀγῶσι τεχνιτῶν
Πρ]αξιτέλης δισσ[ο]ῖς εἵσαθ' ὑπὸ τρίποσιν.

Benndorf bemerkt ganz richtig, dass der Dichter der lange nach unserm Denkmal geschaffenen Inschrift, indem er als selbstverständlich voraussetzte, dass man im Bereiche des Dionysostheaters nur Weihungen an Dionysos erwarte, nichts anderes besagen wollte als: Wenn schon ein früherer Dedikant einmal eine Weihung an Hermes Enagonios vollbrachte (in der Tat ist in demselben Theater, und zwar gleichzeitig mit der obigen Inschrift, eine Weihung Ἑρμῆι ἐναγωνίωι gefunden worden[2]), so schickt sich auch ein so beschaffenes Votiv (τοιάδε δῶρα) für Nike, die Praxiteles unter zwei Dreifüssen als Genossin des Dionysos (Bromios) aufgestellt hat, nachdem er zweimal in den hehren dionysischen Wettkämpfen gesiegt hatte. Diese spätere Inschrift giebt also Kunde von zwei berühmten Werken und zugleich choregischen Denkmalen aus den dionysischen Wettkämpfen, die von Praxiteles geweiht worden sind, d. h. von Dreifüssen, von denen die eine Basis eben die hier besprochene sein muss, da hier tatsächlich Nike als Genossin des Dionysos dargestellt ist.

Indessen auch in der Erklärung der Darstellung als Ganzen, so einfach sie erscheinen mag, herrscht bis jetzt grosse Meinungsverschiedenheit. Ich möchte annehmen, dass sogar auch Benndorf, dem ich mich in allen andern Punkten anschliesse, in einzelnen doch noch nicht das Richtige getroffen hat.

Anfänglich waren die Gelehrten selbst in Bezug auf die Benennung der abgebildeten Personen uneins. Wir haben oben schon gesehen, dass Bursian den unbärtigen und mit fusslangem Chiton bekleideten Dionysos für die Göttin Telete hielt und Pervanoglu dieselbe Gestalt als einen sterblichen Sieger erklärte, der unter der Figur des Gottes Spende und Taenie (von der übrigens gar keine Spur zu sehen ist) von der herbeikommenden Nike empfange. Da nun zwei Niken in derselben Darstellung und bei demselben Gotte ein Unding zu sein schienen, gab Pervanoglu den Namen Nike nur der zu Dionysos herantretenden Figur, die andere mit Telete bezeichnend; Friederichs nannte die erstere Nike, dem Gotte die Siegesspende bringend, die zweite betrachtete er als «eine dem Bacchus beigesellte göttliche oder dämonische Person, die auch von der Nike eine Weinspende erhalten wird». Bötticher fasst beide Figuren als Nikedämonen auf; sie deuten nach ihm «auf die Weihespende des Stifters bei der Anathesis des Geräts hin, nicht aber wollen sie dem Gotte den Kantharos mit Wein füllen».

[1] S. Kumanudis: Φιλίστωρ, Bd. IV, 93 = CIA II 1298. — Loewy, Insch. griech. Bildhauer No 583. - Reisch, Griechische Weihgeschenke 67, 113. — Bodensteiner, Über choregische Weihinschriften, 81.

[2] Benndorf ebd. S. 264.

Unter den neueren Erklärern spricht sich Reisch gegen die Meinung aus, die nicht beide Figuren als Niken auffasst; nach ihm kommen die Niken von verschiedenen Seiten auf einander zu, um gemeinsam dem Gotte eine Libation darzubringen. Schliesslich bemerkt Benndorf, da die beiden Nikefiguren nicht nur dem Gotte zugewandt, sondern auch beide nahe an die Vorderkannten gerückt seien, sodass ein unverhältnismässig weiterer Spielraum im Rüken bleibe, so schlössen sie einen Dreiverein, in dem der Festgott die herrschende Stelle einnehme. Aber die Haltung des Dionysos scheint er mir zu verkennen, wenn er darüber schreibt: «Nicht völlig sicheren Standes, wie in leichter Trunkenheit, das schwere Haupt stark gegen die Brust gebeugt, neigt Dionysos nach rückwärts etwas über». Ich glaube, die Beugung des Kopfes zur Brust bedeutet bei Dionysos ebenso wenig den Zustand leichter Trunkenheit wie dieselbe Kopfhaltung bei beiden Niken; in der schwachen Neigung seines Körpers nach hinten und der darin deutlich erstrebten Annäherung an die Gestalt der zweiten Nike sehe ich die Absicht des Künstlers, diese beiden Figuren enger mit einander zu verbinden. Dadurch zerfällt die Darstellung in zwei Teile, nämlich die Gruppe des Dionysos mit der ihm folgenden Nike, die ihm schon die Spende gebracht hat—und deren Schale daher auch leer ist—, und die erst herbeikommende Nike, die dem Gotte die Spende für einen neuen Sieg des von ihr vertretenen Stifters erst noch eingiessen wird. Ich meine nämlich, wir haben hier die Basis des *zweiten* von den Dreifüssen, die Praxiteles für seine zwei aufeinander folgenden Siege schuf und weihte, und auf denen er die Göttin Nike als Genossin des Dionysos abbildete. Bei Gelegenheit seines ersten choregischen Sieges wird er nur eine Nike als Paredros dargestellt haben, wie sie dem Gotte die Spende eingiesst, während er auf der dritten Seite irgend einen der gewöhnlichen Begleiter des Gottes angebracht haben wird, z. B. einen Satyr, was uns an den auf der Tripodenstrasse von demselben Praxiteles, vielleicht für die Choregie einer Komödie, aufgestellten berühmten Satyr erinnert. Bei seinem zweiten Siege, vermute ich, hat er dann den Dreifuss geweiht, für den die hier behandelte Basis diente; sie erinnerte an den ersten Sieg durch die hinter dem Gotte, dem sie ihre Spende dargebracht hat, stehende Nike und deutete seinen neuen Sieg, für den eben dieser Dreifuss mit seiner Basis bestimmt war, durch die mit der Spende herantretende Nike an. Ich wenigstens kann nur so die gleichzeitige Darstellung und Teilnahme von zwei Niken an der Handlung auf ein und demselben Denkmal, sowie alle Einzelheiten in ihrer Haltung und den dargestellten Akten erklären. Schliesslich bemerke ich noch, dass die ausserordentlich ernste Stimmung der Darstellung vielleicht, abgesehen von dem überhaupt heiligen Charakter der Spende, einen choregischen Sieg in der Tragödie erblicken lässt.

13. N° 1562 - 1576.

Metopen vom argivischen Heraion.

Diese werden später in einer besonderen Abteilung zu behandeln sein. Man sehe vorläufig darüber die eingehenden Ausführungen bei Ch. Waldstein, The Argive Heraeum, Bd. I (1902) S. 146 fg., Taf. XXX fg.

14. N° 1731 (Taf. XXVI).

Zwölfgötteraltar aus Athen[1].

Ein runder Altar aus pentelischem Marmor; er wurde im Jahre 1877 in Athen bei der Kirche des H. Philippos gefunden, an der

---

[1] BIBLIOGRAPHIE. **L. von Sybel**, Zwölfgötteraltar aus Athen: Athen. Mitteil. Bd. IV (1897) S. 337-350, Taf. 20.

L. von Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen (1881). S. 176-177 No 2151.

A. Milchhöfer, Die Museen Athens (1881) S. 34.

Preller-Robert, Griech. Mythologie (1894) S. 110 Anm. 4, 866.

Furtwängler, Meisterwerke (1893) S. 190.



Abb. 110.

Kreuzung der Hadrian- und Philippos-Strasse, in dem nördlich von der Attalos-Halle und dem Hephaistostempel (dem sogen. Theseion) gelegenen Teile der Stadt.

Das Denkmal gehört wahrscheinlich dem Ende des V. oder dem Anfange des IV. Jahrhunderts v. Chr. an. Sybel hat es in den Athen. Mitteilungen so genau und gründlich beschrieben, dass ich hier einfach diesen Teil seiner Studie wiedergebe und nur die jetzt nicht mehr genügenden Vergleiche mit andern Denkmälern weglasse. Abbild. 110 ist eine verkleinerte Kopie des von Sybel nach einer Zeichnung gegebenen Bildes und soll dazu dienen, die nur eine Seite der Darstellungen des Altars bietende phototypische Tafel zu ergänzen.

»Der Altar, sagt Sybel, ist von pentelischem Marmor mit etwas Goldton. Seine ganze Höhe beträgt etwa 0,44, die Länge des erhaltenen Reliefs, über den Figuren gemessen, 1,78, die Höhe der stehenden Figuren 0,26, die der sitzenden, des Zeus und Apollon 0,24, des Poseidon und der Demeter 0,23. Es ist ein runder Altar mit einem Sockel, bestehend aus Ablauf über einer Skotia. Die Oberkante ist ringsherum völlig abgeschlagen, sodass von ihrer ursprünglichen tektonischen Behandlung keine Spur mehr übrig ist. Doch ist über den Figuren Raum genug für einen Sims. Die Oberfläche ist ganz eben, doch nicht geglättet; sie ist weder für Opferkult noch zur Aufnahme eines Bildes vorgerichtet. Hierin, wie in seiner ganzen tektonischen Erscheinung, stimmt unser Altar mit dem des Zeus Herkeios, Hermes und Akamas, welcher innerhalb des Dipylon aufgefunden worden ist.

»Unser Altar indessen entbehrt der Inschrift; dafür hat er ein umlaufendes Relief noch guter griechischer Arbeit von ursprünglich zwölf Figuren; davon ist aber ein Drittel mit vier Figuren abgeschlagen; von den erhaltenen acht sind die zwei äussersten auch noch mehr oder weniger stark mitgenommen. Die Figuren stehen in Halbrelief auf einer gemeinschaftlichen Plinthleiste, eine jede Figur in reichlich Feld. Erhalten sind fünf Göttinnen und drei

Götter; die beiden Figuren an den Enden sind nicht unmittelbar zu benennen, die übrigen sechs sind so deutlich charakterisiert, dass über ihre Benennung ein Zweifel nicht bestehen kann. Es folgen von links nach rechts: eine vorläufig unbenannte Göttin, sodann Poseidon, Demeter, Athena, Zeus, Hera, Apollon und eine zweite noch zu benennende Göttin. Ich lasse hiernach die Beschreibung der einzelnen Figuren folgen, anfangend mit Zeus.

»**Zeus** thront nach links. Das Gesicht ist abgeschlagen, die Brust beschädigt, die linke Fussspitze und die Spitze des Szepters sind abgebrochen. Der Thron hat hohe Rücken-und niedrige, von einer sitzenden Sphinx getragene Armlehne (auf der Zeichnung ist die Sphinx nicht deutlich herausgekommen, am Original sind die Umrisse sicher, mit Ausnahme der Flügel; es ist auch nicht unmöglich, dass die Armlehne vorn in einen Widderkopf auslief). Der Fussschemel (auch er auf der Tafel missraten) ist von der gewöhnlichen Form: das Fussbrett liegt auf zwei auf der langen Kante stehenden, vorn und hinten ausgeschweiften Brettchen; häufig ist die Ausschweifung zu einem Tierfuss ausgebildet, so nicht hier. Zeus hat den rechten Fuss etwas zurückgezogen. Die Brust ist nackt, der Mantel liegt nicht auf der Schulter, sondern bloss lose um den Rücken und die rechte Seite, um bis auf die Füsse herab die Unterfigur zu umschliessen. Der linke Arm liegt auf der Seitenlehne, die Hand legt sich um die Falten des Mantels. Der rechte Oberarm ist wagrecht gehoben, die Hand hat das aufgestützte Szepter hoch gefasst.

»**Hera** steht nach links. Das Gesicht ist abgescheuert. Sie hat rechtes Standbein, den linken Fuss zurückgesetzt. Sie trägt ärmellosen Rock und Schuhe. Den Mantel hat sie über den Hinterkopf gezogen; von der gehobenen rechten Hand in Schulterhöhe gelüftet, umschliesst er die Unterfigur, indem ein breiter Faltenwulst wagrecht unter der Brust weggeht. An ihrer linken Seite fällt der Mantel über die Schulter herab, umschliesst ärmelartig den lose hängenden Arm, ist dann untergesteckt und bildet auf der Hüfte als dem Schneidepunkte vieler hier zusammenlaufender Linien eine Art Rosette, der Zipfel hängt an der linken Seite herab.

»**Apollon** sitzt nach rechts. Das Gesicht, die rechte Schulter, der rechte Unterarm aussen, Teile der Oberschenkel und Kniee, der rechte Fuss, sind mehr oder weniger abgestossen. Der Gott sitzt auf einem Steinwürfel, den linken Fuss vorgesetzt, den rechten zurückgezogen, sodass die gehobene Ferse an den Stein stösst. Der Oberkörper lehnt etwas zurück, im linken Arm ruht die Kithara, die linke Hand greift in die Saiten, während die rechte, mit dem Plektron, an den Sitzrand zurückgefallen ist. Übrigens nackt, hat er den Mantel um den linken Oberschenkel geschlagen und mehrfach gefaltet unter den Sitz gelegt, das Ende hängt an der Seite des Steins herab. Es ist eine geschmeidige, schlanke Gestalt, deren Haupt indes nicht die spätere hohe Frisur trägt, sondern schlicht anliegendes Haar mit vollem Haarkranz um das Gesicht und Schopf im Nacken. Es scheint eine Rinne eingeschnitten zu sein für Kranz oder Binde.

»Eine **Göttin** steht nach rechts. Sie ist stark beschädigt sowohl oben als unten, Kopf und Schultern mit dem rechten Arm und die Füsse fehlen. Sie hat linkes Standbein mit starker Ausbiegung der Hüfte, den rechten Fuss zurückgesetzt, die Fussspitze vielleicht nach dem Apollon hingewandt. Sie trägt einen Rock, wahrscheinlich mit Bausch und Überfall. Der linke Oberarm geht angelegt abwärts, der Unterarm etwas vor, nach den Umrissspuren der abgesprungenen Hand berührten sich die Spitzen des Daumens und Zeigefingers, wie etwas gefasst haltend; aber die Hand ist nicht so geschlossen wie etwa die rechte der Athena. Der rechte Arm ist fast ganz ausgesprungen;

es scheint aber der untere Contour des Aussprungs noch ungefähr den des Arms zu geben. Ein Rest des unteren Contours, eine Ansatzspur des Oberarms, ist stehen geblieben und auf der Tafel durch einen stärkeren Strich bezeichnet, welcher in spitzem Winkel von der rechten Rumpfseite der Figur (links vom Beschauer) sich entfernt, aber vom Zeichner zu tief gesetzt ist; er müsste höher stehen. Die im rechten Winkel nach oben umbrechende Fortsetzung der Bruchlinie, welche den Contour des Ellbogens und des gehobenen Unterarms ungefähr erraten lässt, ist in der Zeichnung ganz verfehlt. Kurz, die Spuren weisen darauf hin, dass die rechte Hand über die Schulter gehoben war. Der Gebärde nach könnte die Hand an ihr Gewand gefasst haben; von einem Mantel übrigens, der ihre Figur umschlossen hätte, erscheint keine Spur. Oder hätte sie, ähnlich der Eirene, ein aufgestütztes Szepter geführt? Es brauchte ja nicht plastisch ausgeführt zu sein. Oder griff die Rechte nach einem über den Rücken gehängten Köcher, indem die Linke den Bogen führte? Wenn anders der Fingersatz dieser Hand sich dem Zwecke fügt. Artemis würde man neben Apollon ja zunächst erwarten.

»Links von Zeus steht **Athena** nach links. Das Gesicht ist abgesprungen, auch der linke Arm beschädigt. Sie hat rechtes Standbein, den linken Fuss zurückgesetzt, trägt einen ärmellosen Rock mit bis auf die halben Oberschenkel reichendem, gegürtetem Überfall; am rechten Oberarm ist ein drei- bis viermal geknöpfter Unterärmel deutlich erkennbar; an den Füssen trägt sie Schuhe. Eine schmale Aegis mit kleinem Gorgoneion darauf ist schärpenartig von der rechten Schulter schräg um die Brust und unter der linken Achsel herumgenommen. Von den Schultern fällt über den Rücken mit unten etwas flatternder Bewegung das Mäntelchen. Der Kopf, der höchstens einen knapp anschliessenden Helm getragen haben kann, ist vorgeneigt, der linke Arm hängt untätig, der rechte Oberarm ist angelegt, der Unterarm wagrecht vorgestreckt, die Hand geschlossen, also nicht etwa bereit, um aus Demeters Hand die Ähren zu empfangen, sondern als hielte sie ihre Lanze, die aber nicht plastisch dargestellt ist.

»**Demeter** sitzt nach rechts. Das Obergesicht ist beschädigt, desgleichen einiges am Mantel und am Sitz. Die Göttin sitzt auf einem in halber Höhe durch eine Kerbe geteilten cylinderförmigen Gerät. Ihr Haar ist schlicht aufgebunden. Sie trägt Rock und Halbärmel; der Mantel geht von der linken Schulter um den Rücken und locker die rechte Schulter streifend herab um die Unterfigur; von der linken Schulter her fällt ein Zipfel in den Schoss. Sie trägt Schuhe, der rechte Fuss ist übergeschlagen. Der Oberkörper ist eher etwas vorgeneigt, die linke Hand hat ein aufgestütztes, aber schräg nach hinten überfallendes Szepter in Schulterhöhe gefasst die ausgestreckte rechte, Hand hält zwei Ähren vor, wie darreichend.

»**Poseidon** sitzt nach links. Nase, Mund und rechte Hand sind bestossen. Der Gott sitzt auf einem Fels (als Fels charakterisierten Steinwürfel), den rechten Fuss auf einen aus dem Fels vorspringenden Stein aufgestützt, den linken zurückgezogen, sodass die gehobene Ferse an den Fels stösst. Der Mantel ist um die Lenden gewunden, die Zipfel sind in den Schoss gelegt. Der linke Oberarm ist wagrecht, der Unterarm in rechtem Winkel gehoben; die Finger der halbgeöffneten Hand scheinen den aufgestützten Dreizack gefasst zu halten, der jedoch plastisch nicht dargestellt ist. Der rechte Unterarm ruht auf dem Oberschenkel, die Hand hängt vor dem Schoss. Auf den poseidonischen Rumpf ist der bärtige Kopf aufrecht aufgesetzt, die Blicke gehen scharf gerade aus.

»Eine **Göttin** steht nach rechts. Der Kopf ist abgesprungen, der rechte Unterarm fehlt fast ganz, mit einem Stück Ellbogen und der Hand; es fehlen die Füsse; der Mantel ist vorn

bestossen. Die Göttin hat linkes Standbein, den rechten Fuss zurückgesetzt. Sie trägt anscheinend ärmellosen Rock, welcher ohne Bausch gegürtet ist. Der Mantel, über den Hinterkopf gezogen, umschliesst Rücken und Unterfigur; mit dreieckigem Überschlag um den Leib gelegt, ist er an der linken Seite untergesteckt, zwei Zipfel fallen an der Seite herab; der linke Arm ist halb vom Mantel eingewickelt, die Hand fasst den vom Kopf herabkommenden Mantelsaum in Brusthöhe; der rechte Arm hängt untätig.

»Betrachten wir die Reihe dieser Götter im Zusammenhang in Rücksicht auf die Komposition des ganzen Reliefstreifens, so ist nicht viel zu loben. Mit einem Worte, eine künstlerische Komposition ist überhaupt nicht vorhanden, sondern bloss eine äusserliche Nebeneinanderstellung selbständig erfundener Gestalten. Diese Götter sind statuarische Typen, deren Ursprünge und monumentale Descendenten sich mit der Zeit genauer angeben lassen werden. Und zwar sind es lauter als Einzelstatuen erfundene Figuren (vielleicht die Demeter macht eine Ausnahme). Diese ursprünglich einander fremden Gestalten sind um den Körper des Altars in grundlos bunter Reihe Sitzender und Stehender nebeneinander gesetzt worden, eine jede Figur von so reichlich Feld umgeben, dass dadurch allein schon jeder Zusammenhang zwischen den Nachbarfiguren aufgehoben wird.

»Zwölf Götter waren ursprünglich dargestellt, davon sind acht fast ganz erhalten, es fehlen vier. Von den erhaltenen sind sechs absolut sicher zu erklären: Zeus zwischen Hera und Athena, hinter Hera Apollon, auf der Seite der Athena noch Demeter und Poseidon. Die zwei Göttinnen neben Apollon und Poseidon sind mit Sicherheit nicht zu bestimmen. Auf die Ausfüllung der grossen Lücke wird man verzichten müssen. Höchstens dass man sich vergegenwärtige, welche Götter vor andern hier Chancen haben dürften». —

Über die Verehrung des Zwölfgötterkreises (δωδεκάθεον) und die auf sie bezüglichen Quellen und Denkmäler ist von vielen Gelehrten geschrieben worden[1], bei denen (besonders bei Petersen und Preller-Robert) auch die alten Quellen erwähnt oder wörtlich angeführt sind. Die älteste Spur dieser Verehrung scheint im homerischen Hymnus an Hermes (V 128) vorzuliegen, wo der Gott das Opferfleisch in zwölf Teile teilt. Nach den mythologischen Überlieferungen errichteten solche Zwölfgötteraltäre Deukalion in Thessalien, Herakles in Olympia, Iason oder die Söhne des Phrixos am Eingange des Pontos, Agamemnon am Vorgebirge Lekton der Troas. In Leontinoi auf Sizilien soll ein solcher Alter schon vor der Kolonisation durch die euböischen Chalkidier bestanden haben. Aber der älteste der uns aus historischer Zeit bekannten Zwölfgötteraltäre war der in Athen auf der Agora von dem jüngeren Peisistratos aufgestellte. In Athen gab es auch eine Halle «mit Bildern der sogenannten zwölf Götter», und häufig wird hier die Verehrung des Zwölfgötterkreises erwähnt. In historischen Zeiten hören wir auch aus vielen andern Städten von Statuen, Bildern, Altären und Tempeln der zwölf Götter; in Megara erwähnt Pausanias (I 40, 3) in dem Tempel der Artemis Soteira «Statuen der sogenannten zwölf Götter, die Praxiteles geschaffen haben soll», im arkadischen Thelpusa gab es ein Heiligtum der zwölf Götter, in Delos ein Dodekatheon, im aeolischen Achaeon Limen einen Altar, und die Vereh-

[1] S. ausser den oben in der Bibliographie S. 158 angegebenen Schriften: E. Gerhard, Uber die zwölf Götter Griechenlands (Berlin 1842). — L. Preller, Über das Zwölfgöttersystem der Griechen (Verhandlungen der 9. Versammlung deutscher Philologen zu Jena 1846). — Chr. Petersen, Das Zwölfgöttersystem der Griechen und Römer. Erste Abtheilung, Das Zwöfgöttersystem der Griechen (Hamburg 1868, Verzeichnisse der Vorlesungen im Hamburgischen Akad. und Real-Gymnasium). — F. G. Welcker, Griechische Götterlehre Bd. II (1860) S. 163-177: Die Zwölfgötter. — Lehrs, Populäre Aufsätze, 2 Aufl. S. 235 ff. — Preller-Robert, Griech. Mythologie a. a. O. C. Maurer, De aris Graecorum pluribus deis in commune positis (Darmstadt 1885). — O. Gilbert, Griechische Götterlehre (1898) S. 504-505.

rung dieses Götterkreises kennen wir aus Metropolis bei Ephesos, dem lykischen Xanthos u.s.w.

Wenn man nach den vielen Einzelheiten in der Arbeit der Göttertypen auf dem hier behandelten Altar urteilen darf, die Sybel als Kopien von Einzelstatuen erklärt, so könnte man schliessen, dass sie auf Statuen praxitelischen Stils zurückgehen. In diesem Falle wäre es nicht unmöglich, dass alle Darstellungen des Altars Kopien von den einzigen uns aus den Quellen bekannten Statuen der zwölf Götter sind, nämlich den von dem athener Bildhauer Praxiteles angefertigten[1], die in Megara im Heiligtum der Artemis Soteira aufgestellt waren, deren Kultbild Strongylion geschaffen hatte. Aber die Frage, wie weit die Typen des Altars mit diesen praxitelischen Originalen in Megara zusammenhängen, bedarf einer besonderen Untersuchung; der Altar ist sicherlich eines der wichtigsten Denkmäler für die Geschichte der alten Kunst.

15. N° 1733. (Taf. XXVI und XXVII).

Die Basis des Bryaxis.[2]

Eine Basis aus parischem Marmor, 0,32 hoch, 0,75 breit, gefunden am 26. Mai 1891 bei den Erdarbeiten für die Herstellung der vom Hephaistos-Tempel (Theseion) zum Concordiaplatz führenden unterirdischen Strecke der Athen-Piraeus-Eisenbahn, und zwar in dem Teile, der genau nördlich vom sogen. Theseion liegt und gegen Norden von der dieser Eisenbahnstrecke parallel laufenden Hadrianstrasse und gegen Osten und Süden von der Strasse und dem Boulevard des Theseus eingerahmt wird[1].

Dis Basis befand sich bei ihrer Entdeckung noch an Ort und Stelle auf einem gleichförmigen und fast gleich hohen (0,29) Unterbau (s. Taf. XXVI) aus Piraeusstein, der auf allen Seiten sorgfältig geglättet ist (und mithin über dem Erdboden hervorragte); sie war von einer Erdschicht von 5 Meter Dicke bedeckt und lag 14 M. unter der Linie des Stylobats des Theseions, ganz nahe (nördlich) bei einer antiken Mauer, von der nur ein kleiner Teil bei der Ausgrabung zum Vorschein kam.

Die vier Seitenflächen der Basis tragen Reliefdarstellungen und eine Inschrift. Auf der dem Beschauer ursprünglich zugewandten Hauptseite steht folgende Inschrift, deren Buchstabenform der Mitte des IV. Jahrhunderts v. Chr. angehört:

ΦΥΛΑΡΧΟΥΝΤΕΣΕΝΙΚΩΝΑΝΘΙΠΠΑΣΙΑΙ
ΔΗΜΑΙΝΕΤΟΣΔΗΜΕΟΠΑΙΑΝΙΕΥΣ
ΔΗΜΕΑΣΔΗΜΑΙΝΕΤΟΠΑΙΑΝΙΕΥΣ
ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣΔΗΜΑΙΝΕΤΟΠΑΙΑΝΙΕΥΣ
ΒΡΥΑΞΙΣ ΕΠΟΗΣΕΝ

Auf jeder der andern drei Seiten befindet sich ein und dieselbe Darstellung eines Reiters, der im Schritt auf einen grossen, auf einer niedrigen, aus zwei verschieden grossen Steinen gebildeten Basis stehenden Dreifuss zu reitet. Der Dreifuss reicht bis zur Höhe des Kopfes des Reiters. Die drei Reiter sind auf der Basis in der Weise angeordnet, dass wer die Inschrift der Hauptseite (A) liest, die Reiter der zwei anstossenden Flächen (B und C) sieht, wie sie sym-

[1] Vgl. darüber Klein: Arch. epigr. Mittheil. aus Oesterr. IV. 13. — Overbeck I⁴, 500. — Brunn: Sitzungsber. d. Bayer. Akad. 1880 S. 446.

[2] BIBLIOGRAPHIE: **Th. Homolle,** Nouvelle inscription découverte le 26 Mai: Bull. de Corr. Hellénique 1891 S. 369-73.

Π. Καββαδίας, Σπουδαῖον εὕρημα ἐν Ἀθήναις: Ἀρχαιολ. Δελτίον Bd. VII (1891) S. 34-36, No 6 (mit einer Abbildung der Aufschrift) und S. 89.

Α. Λόλλιγκ, Τὸ βάθρον τοῦ Βρυάξιδος: ebd. S. 52-62.

(Wolters): Athen. Mitt. XVI (1891) S. 252.

Th. Reinach: Rev. Ét. grecques 1891 S. 191.

L. Couve, Base portant la signature de Bryaxis: Bull. de Corr. Hellénique 1892 S. 550-559, Taf. III und VII.

Π. Καββαδίας, Νίκη ἐξ Ἀθηνῶν καὶ τὸ βάθρον τοῦ Βρυάξιδος: Ἐφημ. Ἀρχαιολ. 1893 S. 40-48, Taf. 4-7.

Diehl: Rev. Ét. grecques 1894 S. 219.

S. Reinach: Gazette des Beaux-Arts 1894 1er Mars S. 225.

M Collignon, Histoire de la sculpture grecque Bd. II S. 306-308, Abb. 156, 157 und **Collignon-Baumgarten,** Gesch. der griech. Plastik Bd. II S. 328-330.

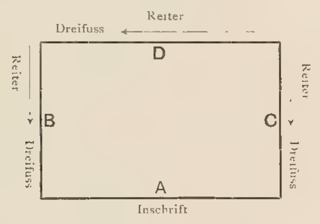
CIA. IV. 2. 1305b.

Dittenberger, SIG [2] 687, 1.

C. Robert, Bryaxis: Pauly-Wissowa, Real-Encycl. Bd. III S. 918.

[1] S. die topographische Skizze in BCH 1891 S. 386.

metrisch auf die zum Beschauer hin angebrachten Dreifüsse zu kommen, während der Reiter der hinteren Fläche (D) gewissermassen dem auf Seite B folgt. (Man sehe die hier gegebene Skizze; die von Kavvadias in 'Εφημ. 'Αρχαιολ. a. a. O. veröffentlichte ist unrichtig).



Alle drei Reiter sind wie Männer desselben Alters und mit denselben Zügen abgebildet, mit kurzem und dichtem Kopf- und Barthaar, auf Pferden, die in ganz gleichem Schritt vorwärtsgehen. Sie erheben in gleicher Weise die rechte Hand zum Zeichen der Verehrung der Gottheit, während die linke die ursprünglich in Farbe ausgeführten Zügel hält. Sie tragen einen kurzen Chiton, der so um die Hüfte gegürtet ist, dass sich ein grosser, den Gürtel ganz verdekkender Bausch bildet. Im Grossen und Ganzen zeigen die Reiter keine besonderen persönlichen Kennzeichen, ebenso wie die Grabfiguren desselben IV. Jahrhunderts.

Unzweifelhaft sind in ihnen die von der Inschrift angeführten athener Phylarchen aus dem Demos der Paianieis dargestellt, Demainetos Sohn des Demeas, Demeas Sohn des Demainetos und Demosthenes Sohn des Demainetos, also der Vater und seine zwei Söhne, die nach einander in dem Agone der Anthippasie gesiegt haben. Phylarch[1] hiess, wie bekannt, der Anführer der aus hundert Mann bestehenden Reiterei von jeder der zehn attischen Phylen, der unter den je fünf Phylen kommandierenden zwei Hipparchen der Stadt stand.

[1] Aristot. Resp. Ath. 61, 5. Poll H', 94. Harpocrat. und Suidas s. v. -Bekker Anecd. Gr. 312,32. — Martin, Les cavaliers athéniens S. 394. — Γίλβερτ, 'Εγχειρ. ἀρχαιολογ. (μετάφρασ. Ν. Πολίτου) S. 294 und 401.

Anthippasie (auch Dihippasie) nannte man den hippischen Agon, das Kampfspiel[1] der Reiterei, bei den Panathenaien, Theseien und Olympieien[2], das Xenophon im Hipparchicus (3, 11 fg.) mit folgenden Worten beschreibt: «Ὅταν γε μὴν ἐν τῷ ἱπποδρόμῳ ἡ ἐπίδειξις ᾖ, καλὸν μὲν οὕτω πρῶτον τάξασθαι ὡς ἂν ἐπὶ μετώπου ἐμπλήσαντες ἵππων τὸν ἱππόδρομον ἐξελάσειαν τοὺς ἐκ τοῦ μέσου ἀνθρώπους[3]. καλὸν δ' ἐπεὶ αἱ φυλαὶ ἐν τῇ ἀνθιππασίᾳ φεύγουσί τε ἀλλήλας καὶ διώκουσι ταχέως, ὅταν οἱ ἵππαρχοι ἡγῶνται ταῖς πέντε φυλαῖς, ἑκατέρας διελαύνειν τὰς φυλὰς δι' ἀλλήλων. ταύτης γὰρ τῆς θέας τό τε ἀντιμετώπους προσελαύνειν ἀλλήλοις γοργόν, τό τε διελάσαντας τὸν ἱππόδρομον ἀντίους πάλιν στῆσαι ἀλλήλοις σεμνόν, καὶ τὸ ἀπὸ σάλπιγγος αὖ τὸ δεύτερον θᾶττον ἐπελαύνειν καλόν. στάντας δὲ ἤδη τὸ τρίτον αὖ ἀπὸ [τῆς] σάλπιγγος χρὴ τάχιστα ἀλλήλοις ἐπελαύνειν, καὶ διελάσαντας εἰς κατάλυσιν ἤδη ἐπὶ φάλαγγος ἅπαντας καταστάντας, ὥσπερ εἰώθατε, πρὸς τὴν βουλὴν προσελαύνειν. ταῦτά μοι δοκεῖ πολεμικώτερά τε φαίνεσθαι ἂν καὶ καινότερα. τὸ δὲ βραδύτερον μὲν τῶν φυλάρχων ἐλαύνειν, τὸν δ' αὐτὸν τρόπον ἐκείνοις ἱππεύειν, οὐκ ἄξιον ἱππαρχίας».

Homolle (a. a. O. 370) meint, indem er die Worte Xenophons mit der Verteilung der Reiter auf der Basis zusammenstellt, über diese: «Placés, comme ils le sont, sur les faces latérales, les personnages du bas-relief ont l'air de mener leurs troupes à l'encontre l'une de l'autre; tandis que le troisième, celui de la face postérieure, paraît revenir prendre sa position d'attaque, après avoir chargé et croisé son adversaire. On aurait ainsi représenté les diverses phases de la manoeuvre; cependant il se peut que l'arrangement ait été adopté pour des raisons esthétiques de symmétrie». Aber meines Erach-

[1] Hesych. s. v. ἀνθιππασία. - Suidas s. vv. ἀνθιππασία und διιππασία. - Bekker, Anecd. graec. S. 404. 2.
[2] Lolling a. a. O.
[3] Vgl. oben S. 125.

tens beweist das Fehlen der Waffen bei den Phylarchen, sowie das Emporheben der Hand nach dem typischen Schema für die Verehrung der Gottheit, dass es sich hier nicht um einen bestimmten Moment im Kampfspiele der Anthippasie handelt, sondern um den Moment, wo die drei Phylarchen, nach Errichtung dieses Familiendenkmals infolge des dritten hippischen Sieges, durch Erhebung der Hand der Gottheit, deren Bild die Basis trug, ihren Dank für den dreimaligen Sieg ihrer Familie ausdrücken. Dieselbe Gebärde beobachten wir auf einer attischen Vase bei einem athener Eupatriden, der vor einem von ihm gestifteten, dem hier behandelten ganz ähnlichen Denkmal steht (Abb. 111)[1]. Der auf unserer Basis vor einem jeden der drei Phylarchen abgebildete Dreifuss ist gewiss der jedesmalige Siegespreis. Auf einem Vasenbilde sehen wir den siegreichen Reiter einen Dreifuss als Preis wegführen [2].

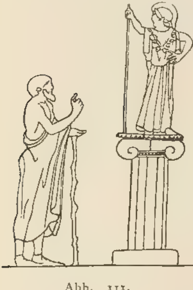


Abb. 111.

Auf der oberen Fläche der Basis findet sich eine runde Erhebung (Höhe 0,05, Durchmesser 0,49) mit einem grossen, tief gehenden Loche zur Befestigung eines ionischen Säulchens, auf dem jedenfalls das von den drei Phylarchen geweihte Votiv stand. Man hat vielfach vermutet, dass dieses Votiv ein bronzener Dreifuss gewesen sei. Aber wenn es auch viele Beispiele solcher Dreifüsse auf Säulen oder Basen gibt, so möchte ich doch annehmen, dass bei der dreimaligen Reliefdarstellung der in den hippischen Agonen gewonnenen Dreifüsse auf den Seiten unserer Basis ein vierter Dreifuss auf ihr nicht bloss überflüssig, sondern unerträglich einförmig wirken würde; mit einem gewissen Zwang werden wir dazu geführt, etwas Bedeutenderes, Allgemeineres und Heiligeres für dies Familiendenkmal der drei Phylarchen zu suchen. Glücklicherweise «wurde wenige Tage nach der Entdeckung der Basis in geringer Entfernung (50 M.) von ihr eine weibliche Statue ohne Kopf in einem jüngeren Gebäude eingemauert gefunden» (s. Taf. XXVII). Ihre der Basis des Bryaxis entsprechenden Dimensionen (erhaltene Höhe 1,10), der an ihr noch befindliche Zapfen zur Befestigung auf einer Säule oder Basis, die Gleichheit des Marmors und die Übereinstimmung in der Technik machen die gleich nach ihrer Entdeckung von verschiedenen Seiten in Athen aufgestellte Vermutung wahrscheinlich, dass sie das einstmals auf der Basis des Bryaxis stehende Familienvotiv der drei Phylarchen ist. Kavvadias, der in der Ἐφημερὶς Ἀρχαιολογική zuerst diese Meinung veröffentlichte, liess sich durch die Ähnlichkeit des flatternden Gewandes bei verschiedenen Niken, deren Darstellung der Nike des Paionios analog ist, zu der Ansicht verführen, auch diese Gestalt sei die Göttin Nike. «Sonderbarerweise jedoch, setzt er hinzu, hat sie keine Flügel, muss also als Nike apteros aufgefasst werden». Es ist indessen zu bemerken, dass die Göttin Nike *niemals*[1] ungeflügelt dargestellt worden ist, während anderseits bekannt ist, dass die Alten unter der Bezeichnung Nike apteros nicht die Göttin Nike, sondern Athena oder Aphrodite verstanden[2]. Eine Athena oder Aphrodite ist aber die vorliegende Statue gewiss nicht.

Meiner Ansicht nach ist die in schneller Bewegung und mit wehenden Gewändern gegebene Figur nichts anderes als eine Nereide, wie man sich leicht überzeugen kann, wenn man sie mit den allbekannten Nereiden des berühmten Denkmals im karischen Xan-

[1] Röm. Mitt. XII (1887) S. 318=Couve: Rev. Ét. grecques 1899 S. 185.

[2] Gerhard, Auserlesene Vasenbilder IV S. 17 Taf. 247—Reinach, Répertoire des vases peints II S. 124.—Couve a. a. O.

[1] S. Bulle in Roscher's Myth. Lex. II S. 316 ff. (Nike).

[2] Vgl. Journ. int. d'Arch. num. V S. 402 fg.

thos[1] vergleicht, von denen einige überraschende Ähnlichkeiten mit unserer Statue aufweisen (Abbild. 112, man vergl. den Faltenwurf auf der Brust). Aber welche Beziehung, wird man fragen, hat eine Nereide zu der dreimal in *hippischen* Agonen siegreich gebliebenen Familie des Demainetos? Die Antwort darauf giebt weniger die bekannte Verbindung der Nereiden, unter denen die Namen Hipponoe und Hippothoe gewiss charakteristisch sind, mit dem Pferdegeschlecht, als die schon von verschiedenen Gelehrten [2] aufgestellte Identität des Demainetos, des Sohnes des Demeas aus dem Demos der Paianieis und siegreichen Vaters der ebenfalls siegreichen Demeas und Demosthenes, mit dem gleichnamigen, aus dem uralten attischen Geschlechte der Buzygen[3] stammenden Athener, von dem Aischines (II 78) und Xenophon (Hist. gr. V 1, 10 und 26) berichten, dass er im korinthischen Meerbusen den Nauarchen Chilon der Lakedaimonier in einer Seeschlacht in die Flucht trieb, mit Chabrias vereint im Jahre 388/7 v. Chr. den mit zehn Schiffen Aigina bewachenden spartanischen Harmost Gorgopas besiegte und im Herbste 387 den im Hellespont sich aufhaltenden Antalkidas zur See verfolgte. Als daher der zweite seiner Söhne ebenfalls in der Anthippasie den Sieg errungen hatte und darauf entweder allein oder, was nicht unwahrscheinlich ist, zusammen mit seinem ruhmbedeckten Vater und seinem Bruder in dem Teile der athenischen Agora [1], wo «die Erinnerungszeichen aller Ruhmestaten standen»[2], dies Familiendenkmal errichtete, konnte er sehr wohl seine Familie durch die Weihung einer Nereide (Hippothoe, Hipponoe oder Eunike) verherrlichen, in der die wiederholten und glänzenden Siege ihrer Mitglieder im Seekrieg und in den hippischen Agonen ausgedrückt wurden. So sind auch die Figuren des Nereidendenkmals in Xanthos mit den Siegen der Xanthier und speziell mit der berühmten Seeschlacht v. J. 386 v. Chr. in Verbindung gebracht worden, und zwar zuerst von Welcker[3], der die «unverkennbare Beziehung dieser Nereiden auf einen Seesieg» betonte.



Abb. 112.

In Bezug auf die Zeit der Aufstellung unseres Denkmals bemerke ich, dass die Söhne des i. J. 388/7 das Amt des Strategen bekleidenden Demainetos das für die Phylarchie geforderte Alter spätestens um die Mitte des IV. Jahrhunderts gehabt haben werden, dass mithin eben in diese Zeit auch das nach dem Siege des zweiten von ihnen gestiftete Werk des Bryaxis gehören wird. Diese Ansetzung stimmt durchaus zu den Nachrichten, die wir über die Zeit der Tätigkeit des berühmten Künstlers haben; die Werke, die chronologisch bestimmbar sind, hat er in Kleinasien zwischen 350 (Mausoleum) und 312 v. Chr. (Statue des Seleukos Nikator) geschaffen. Aber Bryaxis, dessen selten und zwar nur im karischen Iasos

[1] Monumenti dell' Instituto X.—Roscher's Mythol. Lex. III S. 229-231 Abb. 8e.—Collignon-Baumgarten, Gesch. der griech. Plastik II S. 245 Abb. 113. — Overbeck, Plastik II[3] S. 148 ff.

[2] Homolle, Lolling und Dittenberger a. a. O.— Kirchner, Prosopograph. att. I S. 216, No 3265.

[3] Töpffer, Attische Genealogie S. 136 - 149. Bemerkenswert ist es, dass in diesem Geschlechte die auf Pferde gehenden Namen Xanthippos (des Siegers von Mykale), Hippokrates, Telesippos vorkommen.

[1] S. Lolling a. a. O.

[2] Aischin. III, 183.

[3] In O. Müller, Handbuch S.128 fg.—Overbeck a.a.O. S.156.—Collignon - Baumgarten, Gesch. der griech. Plastik II S. 232, 3. — Lloyd, Xanthian marbles (London 1845), vermutet, die Nereiden bezögen sich auf die Befreiung Lykiens durch die Seeschlacht am Eurymedon.

fünfmal in einer gleichzeitigen Inschrift[1] vorkommender Name deutlich karischen Ursprung verrät, wird von Athenodoros[2] *Athener* genannt, woraus die neueren Gelehrten[3] schliessen, dass er zuerst aus Karien nach Athen gekommen sei, um bei Skopas seine Ausbildung zu finden, und dass er dann, nachdem er gegen 360-350 hier unser Denkmal — eines seiner ersten Werke — und in Megara einen Asklepios und eine Hygieia geschaffen hatte, sich mit Skopas um 350 nach seinem engeren Vaterland Karien begeben habe; hier arbeitete er in Halikarnassos (am Mausoleion[4]), in Knidos und Rhodos in Karien, sowie auch in Patara, einer Stadt des Karien benachbarten Lykiens, wo er einen Zeus, einen Apollo und Löwen[5] schuf. Diese Nachrichten und die grosse Ähnlichkeit der Statue von der Basis des Bryaxis in Athen mit den Nereiden des Denkmals in Xanthos, dessen Hafen eben Patara war, wo Bryaxis nach der Zeugnissen lange Zeit gearbeitet hat, bringen mich auf die Vermutung, dass auch diese berühmten Nereiden des Denkmals von Xanthos, dessen Herstellung einige Archäologen bis auf 360 v. Chr.[6], also in die Zeit der Tätigkeit des Bryaxis, herunterschieben, eben von diesem selben Bryaxis geschaffen worden sind, der damals auf der Höhe seiner Kunst stand; sie zeigen im Vergleich zu der Statue in Athen und den Reliefs ihrer Basis jenen grossen Fortschritt zum Bessern, den die Werke der Blütezeit eines jeden Künstlers im Gegensatze zu denen seiner Jugendjahre aufweisen. Über diese Fragen werde ich mich ausführlicher in der Besprechung der Rundfiguren des Museums äussern; ich kann hier über die Reiter der Basis nur noch bemerken, dass der Entwurf schon den tüchtigen Künstler verrät, die Ausführung aber etwas unvollkommen ist, wie wenn die Hand noch zu wenig geübt gewesen wäre oder der Künstler die Arbeit einem Gehilfen überlassen hätte[1].

Zum Schlusse möchte ich noch die Worte Overbecks (II³ 148) über den Charakter der Reliefs am Nereidendenkmal von Xanthos anführen, die vortrefflich auf ihren von mir vermuteten Schöpfer Bryaxis passen: «Obschon sie (diese Skupturenreihe) nebst dem ganzen Monumente, dessen Schmuck sie bildet, einem einheimischen Künstler zuzuschreiben sein wird, so darf sie doch als von griechischer, namentlich aber von attischer Kunst angeregt und unter ihrem Einfluss entstanden gelten». Dasselbe wiederholt Overbeck auch S. 158, indem er noch hinzufügt, dass der Künstler seine Studien gerade für dieses Werk in Griechenland, besonders wieder in Athen gemacht und zahlreiche Reminiszenzen griechischer Kunstwerke in dasselbe übertragen habe.

16. N° 203-214 (Taf. XLI und XLII).

Reste der Reliefs von der Basis der Nemesis des Agorakritos in Rhamnus[2].

Nach der Beschreibung der berühmten Statue der Nemesis in ihrem Heiligtum in Rham-

[1] Βρύαξις Πολέμωνος, Βρύαξις Ἰδάκου, Βρύαξις Νόσσου, Ἄνυτος Βρυάξιος und Ἀπολλόδωρος Βρυάξιος: Bull. de Corr. Hell. IV (1880) S. 319—Dittenberger SIG № 96, 12.17.20.46.77.

[2] Bei Clem. Alex. Προτρεπτ. IV 48 (S. 42 Pott.)

[3] C. Robert, Bryaxis a. a. O.

[4] Es ist bemerkenswert, dass sämtliche fünf Iasier, die in der angeführten Inschrift den Namen Bryaxis tragen, Gegner der «dem Mausolos und der Stadt der Iasier feindlichen Partei» sind. Es ist mithin nicht unwahrscheinlich, dass auch unser Bryaxis, den Artemisia zur Ausstattung des Mausoleums berief, zu den politischen Anhängern des Hauses des Mausolos gehörte.

[5] Clem. Alex. Προτρεπτ. IV. 47 (S. 41 Pott.)

[6] Overbeck a. a. O. II³ S. 158: gegen 370-360. — Collignon-Baumgarten, Gesch. der griech. Plastik II S. 233 und 386: gegen 362 oder 370 v. Chr. — Vgl. Overbeck II⁴ S. 198. Einzelheiten bei A. Smith, Catalogue of Sculptures in the British Museum II S. 1 fg.

[1] Vgl. Benndorf: Jahreshefte Bd. II S. 260: Wer den Betrieb vielbeschäftiger Bildhauerwerkstätten kennt und verfolgen konnte, weiss, dass die Kraft der eigenen Hand nur für das Wichtigste zureicht; und wie eindringlich lehrt alles, was wir von Sockelarbeiten des Agorakritos, Bryaxis und Lysipp noch besitzen, dass jeder Basiszierde die strengste Bescheidung auferlegt wurde, um die Sprache des Hauptwerkes zu schonen.

[2] Bibliographie: ***Εὑρετήριον*** Γενικῆς Ἐφορείας № 1537.
Π. Καββαδίας: Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον 1890, S. 115-116 № 6 und S. 122 № 12.
Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου I (1890-1892) S. 169-172 № 203-214.

nus, die Einige dem Pheidias, Andere seinem geliebten Schüler Agorakritos aus Paros zuschrieben, bemerkt Pausanias Folgendes (I 33,7): «Νῦν δὲ ἤδη δίειμι ὁπόσα ἐπὶ τῷ βάθρῳ τοῦ ἀγάλματός ἐστιν εἰργασμένα, τοσόνδε ἐς τὸ σαφὲς προδηλώσας. Ἑλένῃ Νέμεσιν μητέρα εἶναι λέγουσιν Ἕλληνες, Λήδαν δὲ μαστὸν ἐπισχεῖν αὐτῇ καὶ θρέψαι· πατέρα δὲ καὶ οὗτοι καὶ πάντες κατὰ ταὐτὰ Ἑλένης Δία καὶ οὐ Τυνδάρεων εἶναι νομίζουσι. ταῦτα ἀκηκοὼς Φειδίας πεποίηκεν *Ἑλένην* ὑπὸ *Λήδας* ἀγομένην παρὰ τὴν *Νέμεσιν*, πεποίηκε δὲ καὶ *Τυνδάρεών* τε καὶ τοὺς *παῖδας* καὶ *ἄνδρα σὺν ἵππῳ* παρεστηκότα, Ἱππέα ὄνομα· ἔστι δὲ *Ἀγαμέμνων* καὶ *Μενέλαος* καὶ *Πύρρος ὁ Ἀχιλλέως*, πρῶτος οὗτος Ἑρμιόνην τὴν Ἑλένης γυναῖκα λαβών. Ὀρέστης δὲ διὰ τὸ ἐς τὴν μητέρα τόλμημα παρείθη, παραμεινάσης τε ἐς ἅπαν Ἑρμιόνης αὐτῷ καὶ τεκούσης παῖδα. ἑξῆς δὲ ἐπὶ τῷ βάθρῳ καὶ *Ἔποχος* (Ἔσοχος: *La*) καλούμενος καὶ *νεανίας* ἐστὶν ἕτερος· ἐς τοῦτο (schr. τούτους) ἄλλο μὲν ἤκουσα οὐδέν, ἀδελφοὺς δὲ εἶναι σφᾶς Οἰνόης, ἀφ' ἧς ἐστι τὸ ὄνομα τῷ δήμῳ .

Er ist hocherfreulich, dass die von B. Staïs geleiteten Ausgrabungen der griech. Archaeologischen Gesellschaft im September 1890 einige wichtige Bruchstücke dieser Basis ans Licht gebracht haben. Sie wurden unter den Trümmern des jüngeren Tempels der Nemesis an seiner Nordseite zerstreut aufgefunden. Es sind dies gegen 45 Stücke in ausserordentlich hohem Relief, fast in Rundarbeit, von ungefähr einem Fuss Höhe, wahrscheinlich aus parischem Marmor; Stil, Material und Grösse beweisen augenscheinlich, dass sie zu der Reliefdarstellung auf dem von Pausanias beschriebenen Sockel gehören. Die wichtigsten Stücke, zwölf an der Zahl, die einzigen jetzt im Saale des Hermes ausgestellten (unter N° 203-214), hat derselbe B. Staïs in Ἐφημερὶς ἀρχαιολογ. 1901 beschrieben und abgebildet. Sie sowohl wie die zahlreichen übrigen, aber unbedeutenderen Stücke, die jetzt in einem Lagerraume des Nationalmuseums liegen, hat drei Jahre später L. Pallat mit grosser Sorgfalt studiert und mit viel Scharfsinn erklärt, auf sieben Tafeln abgebildet und nur solche weggelassen, die nach seiner Meinung in Material und Ausführung von den unzweifelhaft zur Basis gehörenden Stücken differieren.

Alle diese beschreibe ich hier von neuem und gebe sie auf Taf. LXI und XLII wieder, indem ich sie zu 9 verschiedenen Figuren zusammenstelle, in Übereinstimmung mit der

P. Wolters, Athen. Mitt. Bd. XV (1890), S. 349.

E. A. Gardner, Journal of Hell. Studies, XII (1891) S. 391.

B. Στάης, Λείψανα Φειδιακοῦ ἀναγλύφου: Ἐφημερὶς Ἀρχαιολ. 1891, S. 63-70, Taf. 8 und 9.

Overbeck, Gesch. der griech. Plastik I⁴ (1893), S. 383 (I³ S. 278).

Furtwängler, Meisterwerke (1893) S. 119.

L. Pallat, Die Basis der Nemesis von Rhamnus: Jahrbuch d. deutschen arch. Inst. IX (1894), S. 1-22, Taf. I-VII.

H. Lechat, Agorakritos: Revue des études grecques, VIII (1895) S. 419.

C. Robert, Agoracritos: **Pauly-Wissowa**, Real-Encyclopädie I (1894) S. 882.

Hitzig-Blümner, Pausaniæ Græciæ descriptio I (1896) S. 340.

O. Rossbach, Nemesis: Roscher's Mythol. Lex. III (1897) S. 151-155, Abb. 2-4.

Collignon-Baumgarten, Geschichte der griech. Plastik, II (1898) S. 121-122.

C. Robert, Die Knöchelspielerinnen des Alexandros nebst Excursen über die Reliefs an der Basis der Nemesis von Rhamnus (21es Hallisches Winckelmannsprogramm, Halle 1897) S. 18 f. und S. 25-31.

Frazer, Pausanias II (1898) S. 456-458.

H. Lechat, Les reliefs de Rhamnonte: Revue des études grecques, XII (1899) S. 189-190.

Brunn-Bruckmann, N° 464 a.

Springer-Michaelis, Handbuch der Kunstgesch. (1904) S. 219 f.

Vgl. auch nachst. Litteratur vor Entdeckung der Reliefs:

Brunn, Geschichte der griech. Künstler I (1857) S. 242.

O. Rossbach, Griechische Antiken des arch. Museums zu Breslau (Breslau 1889) S. 17 Anm. 1 (über Epochos).

Studniczka, Kyrene (Leipzig 1890) S. 150.

Stephani: Rhein. Mus. N. F. IV, S. 16.

Wilamowitz, Philol. Untersuchungen IV (1881) (Antigonos von Karystos), S. 12.

Puchstein: Jahrbuch d. deutsch. arch. Inst. Bd. V (1890) S. 113 Anm. 77.

Kekulé: Bonner Festschrift zur Feier des fünfzigjähr. Bestehens des K. Arch. Inst. in Rom S. 26.

H. Posnansky, De Nemeseos monumentis. Dissert. inauguralis (Vratislaviae 1888) S. 13-17.

O. Rossbach, Zur Nemesis des Agorakritos: Mitt. des deutsch. arch. Inst. 1890 S. 64.

H. Posnansky, Nemesis und Adrasteia (Breslau 1890) S. 40 und 97 f.

von mir auf ihre Genauigkeit geprüften und gebilligten Untersuchung Pallats. Dieser hat sie in seinen Abbildungen nicht zusammengestellt, sondern ohne bestimmte Ordnung veröffentlicht, sodass seine Tafeln ganz unübersichtlich sind, ein Mangel, der durch die kleine zusammenfassende Abbildung (unsere Abb. 113) nicht ganz aufgehoben wird. Ich muss bemerken, dass vier der von Pallat gegebenen unbedeutenderen Fragmente (bei ihm N° 13, 14, Taf. 4, und 20, 26, Taf. 6) in den Lagerräumen nicht mehr aufzufinden waren, während ich einige andere kleine entdeckt habe, die ihm vielleicht entgangen sind.

I (Leda).

1. Taf. XLI, A, Museumnummer **206** (=Staïs Taf. 8, 4. Pallat, Taf. 5, 16). Oberer Teil eines Frauenkopfes, von der Mitte zwischen den Augen an, offenbar zu der in Frontansicht stehenden Figur gehörig.

2. Taf. XLI, B, **209** (= St. Taf. 9, 4. Pall. 1, 1^{a} und 4, $1^{c\ b.}$). Brust einer weiblichen Figur, mit einem Teile des Halsansatzes und Stücken von beiden Armen sowie vom Gewande, das die linke Hand nach oben zog. Die Figur, zu der dies Fragment gehört, trug einen ärmellosen Chiton mit Überschlag und war um die Hüften gegürtet.

3. Ein Fragment, das ich nicht wiederfinden konnte, beschrieben und abgebildet bei Pallat Taf. 4, 14 als ein kleines Gewandstück, das sich in den Verlauf der Falten unter dem linken Arme der erwähnten Figur gut einfügt.

4. Taf. XLI, Γ, **210**. Zwei genau an einander passende Fragmente. Nur das eine, das auch allein im Museum unter N° 210 ausgestellt ist, wird bei Staïs Taf. 9, 5 abgebildet, beide bei Pall. 1, 5^{a} und 4, $5^{b.c.}$. Sie stammen von der Beinpartie unterhalb des Überschlages. Von diesem ist auf der linken Seite noch ein kleines Stück erhalten. Einige Falten auf der rechten Seite scheinen anzudeuten, dass die Frau, zu der die Fragmente gehören, mit der rechten Hand einen Zipfel des von den Schultern fallenden Mäntelchens vor das rechte Bein hielt.

Die weibliche Figur, von der die obigen 4 Stücke stammen, stand dem Zuschauer gegenüber in Frontstellung oder ein klein wenig nach rechts gewandt.

II (Helena).

5. Taf. XLI, Λ, **204** (St. Taf. 8, 2. Pall. Taf. 3, $9^{a.\ b.\ c}$). Kopf einer jungen Frau. Die linke Seite ist im Vergleich zur rechten sehr flüchtig gearbeitet, woraus zu schliessen ist, dass der Kopf im rechten Halbprofil gesehen zu werden bestimmt war, und zwar etwas geneigt.

6. Taf. XLI, E (im Lagerraum = Pall. Taf. 4, 12). Unterer Teil der Brust einer weiblichen Figur, von der Mitte der Brust bis zu den vom Gürtel gebildeten Falten des Gewandes reichend.

7. Nicht wiedergefundenes Fragment aus dem Lagerraum (= Pall. Taf. 4, $13^{a.\ b.}$), vom untern Teile des vom rechten Arme derselben Frau herunterfallenden Gewandes, mit einem kleinen Teile vom Körper.

8. Taf. XLI, Z, **213** (= St. Taf. 9, 6. Pall. Taf. 1, 3^{a} und 5, $3^{b\ c}$). Die um die Füsse befindliche Gewandpartie einer stehenden weiblichen Figur mit rechtem Spielbein. Staïs schreibt (nach Kavvadias [1]) dies Fragment irrtümlich, wie schon Pallat bemerkt hat, einer *sitzenden* Frau zu, und zwar der Nemesis selbst.

An seiner rechten Seite ist ein Stück des Reliefgrundes erhalten, von dem die Gestalt, zu der es gehört, einmal mit Gewalt losgetrennt worden ist. Auf unserer Tafel erscheint das Fragment verhältnismässig etwas grösser als die vorhergehenden drei von derselben Figur; der Übelstand wurde dadurch verursacht, dass das Fragment bei der photographischen Aufnahme wegen seiner viel grösseren Dicke auf dem Boden höher zu liegen kam als die andern.

[1] Γλυπτά S. 170 und 171.

III (Nemesis).

9. Taf. XLI, H, **203** (St. Taf. 8, 1. Pall. Taf. 3, 10[a] und 5, 10[b]). Weiblicher Kopf, mit einem Peplos bedeckt; die Figur war etwas nach links gewandt, wie die Bruchspuren und die Hautfalten am Halse zeigen.

10. Taf. XLI, Θ, **208** (St. Taf. 9, 1. Pall. Taf. 1, 6). Zwei abgeschlagene und zusammengefügte Stücke vom Rumpfe einer weiblichen, mit einem Chiton bekleideten Figur, von der Magengegend fast bis zu den Knieen reichend; die Figur hat den Peplos um die Beine geschlungen, ein Zipfel desselben war über den linken Arm geworfen. Sie stand momentan oder in völliger Ruhe so auf dem rechten Fusse, dass die Hüfte ausgebogen war.

IV (Tyndareos?).

11. Taf. XLI, I, **211** (= St. Taf. 9, 2. Pall. Taf. 2, 7). Das grösste von allen Fragmenten (Höhe 0,21), Teil eines männlichen Körpers, vom Halse bis zu den Oberschenkeln reichend, mit den oberen Teilen der Arme. Die Figur trug ein Himation, das von der linken Schulter fallend die Hüfte bedeckte, sonst aber den Körper unverhüllt liess.

12. Taf. XLI, K (im Lagerraum = Pall. 5, 17). Der unterste Teil einer mit einem Himation bekleideten Gestalt: von den Unterschenkeln ist ein kleiner Rest erhalten.

V (Pferd).

13. Taf. XLII, Λ, **207** (St. Taf. 8, 5. Pall. Taf. 3, 11). Kopf eines nach links gewandten Pferdes mit einem Teile des Halses: es fehlen die Ohren, und die Partie am Maule ist abgestossen.

14. Taf. XLII, M (im Lagerraum). Fragment vom hintern Oberteile eines Pferdes; es zeigt *Rundarbeit* und entsprechende Dimensionen wie der vorhergehende Kopf. Staïs (S. 67-68) meint, es sei von geringeren Technik und stamme vielleicht von einem Pferde eines auf der Basis dargestellten Wagens, das für sich gearbeitet und später an die Basis angefügt worden sei. Pallat dagegen glaubt, es gehöre weder zu den Reliefs der Basis noch auch zu einem Pferde, sondern eher zu einem katzenartigen Tiere. Meines Erachtens handelt es sich ganz gewiss um ein Pferd, und zwar von dieser Basis. Die Rundarbeit lässt sich durch die Annahme erklären, dass der «mit einem Pferde dabeistehende Mann», den Pausanias in seiner Beschreibung der Basis erwähnt, hinter dem Pferde abgebildet war (vgl. das Relief N° 1385 im Museum), sodass dieses notwendigerweise, besonders da es sich um so hohe Reliefs handelt, wenigstens zum grossen Teile in Rundarbeit ausgeführt werden musste: es kann also sehr wohl, wie Staïs vermutet, besonders gearbeitet und nachträglich beigefügt worden sein.

15. Taf. XLII, N (im Lagerraum = Pall. Taf. 6, 29[a-b]). Schenkelfragment von einem Pferde, mit einem sonderbar geformten Ansatze [1].

16. Taf. XLII, Ξ (im Lagerraum = Pall. Taf. 6, 24). Ein zwischen Ober- und Unterschenkel liegendes Bruchstück von einem Pferdebein.

17. Taf. XLII, O (im Lagerraum = Pall. Taf. 6, 25). Ein weiteres Fragment vom untersten Teile eines Pferdebeines.

18-19. Taf. XLII, NN, ΞΞ (= Pall. Taf. 6, 27-30). Undeutlichere und kleinere Fragmente von Pferdebeinen.

VI (Ein Dioskur?).

20. Taf. XLII, Π, **205** (St. Taf. 8, 3. Pall. Taf. 1, 2). Kopf eines kräftigen Jünglings.

21. Taf. XLII, P (im Lagerraume = Pall. Taf. 5, 18). Fragment von der Brust eines Jünglings.

22. Taf. XLII, Σ, **214** (Pall. Taf. 1, 4). Zwischen Bauch und der Hälfte der Oberschenkel liegendes Fragment eines nackten Jünglings.

[1] Pallat (S. 9) weiss diesen «strahlenförmigen Auswuchs» nicht zu deuten. Rossbach (S. 154) meint, unter der Annahme, Epochos habe auch ein Pferd bei sich gehabt, das Pausanias nicht erwähne, der Anwuchs sei vielleicht ein Überbleibsel vom Fell eines Raubtiers. Mich erinnert die Form des Auswuchses an ein Weinblatt (vgl. das Relief 1454 des Nat. Mus.), das vielleicht mit der Oinoe der Basis zu tun hat.

Zu dieser unbekleideten Figur können auch folgende drei Fragmente gehören:

23. Taf. XLII, T (im Lagerraum = Pall. Taf. 7, 31). Fragment von einem nackten Unterschenkel.

24. Taf. XLII, Y (ebd. = Pall. Taf. 7, 32). Zwei andere genau an einander passende Stücke von einem unbekleideten Unterschenkel.

VII (Reiter?).

26. Taf. XLII, Φ (im Lagerraume = Pall. Taf. 5, 15^{a-b}). Ganz verdorbener Kopf eines Jünglings.

VIII (Epochos?).

27. Taf. XLII, EE, **212** (St. Taf. 9, 3. Pall. Taf. 2, 8 und 7, 8^{b}). Fragment eines Mannes, der das Gewand um die Beine geschlagen hat; es reicht vom oberen Teile der Oberschenkel bis zum untern der Unterschenkel. An dem Fragment hängt noch ein Stück von einer der Ecken der Basis, und zwar von der linken. Diese Figur halten Pallat und Rossbach für den Tyndareos, Robert für den Epochos (siehe die Abbildungen S. 174).

IX (Agamemnon oder Menelaos?).

28. Taf. XLII, ZZ (im Lagerraume = Pall. Taf. 6, 22). Fragment von dem Körper eines Mannes, vom Bauche bis zur Hälfte der Oberschenkel reichend; das Gewand umschliesst nur die Hüften, während die Beine nackt sind.

Staïs, der dies Fragment mit den übrigen in Rhamnus auffand, hat es wegen seiner schlechten Erhaltung nicht abgebildet; Pallat findet die Arbeit mangelhaft und meint, es gehöre zu einer der Figuren auf den Nebenseiten der Basis. Die scheinbar mangelhafte Arbeit ist wohl eher mangelhafte Erhaltung zu nennen.

X (Fragmente von ganz unbestimmbaren Figuren).

Es sind dies einige Stücke von verschiedenen Figuren derselben Basis, über deren Benennung wenig oder nichts zu sagen ist, alle im Lagerraum des Museums.

29-35. Taf. XLII, X, Ψ, Ω, AA (= Pall. Taf. 5, 19^{a-b}), BB, ΓΓ, ΔΔ (= Pall. Taf. 6, 26). Fragmente von bekleideten Gliedern oder nur von Gewändern menschlicher Figuren. AA gehört nach Pallat wahrscheinlich zum linken Ellbogen des nach ihm auf der rechten Ecke stehenden Jünglings.

36-44. Taf. XLII, HH (= Pall. Taf. 7, 39), ΘΘ (= Pall. Taf. 7, 33), II (= Pall. Taf. 7, 34), KK (Pall. Taf. 7, 40^{a-b}), ΛΛ, MM, OO, ΠΠ, PP (= Pall. Taf. 7). Bruchstücke von Armen und Beinen menschlicher Figuren.

Ausser den obigen Fragmenten gibt es im Lagerraume des Museums noch grössere Stücke vom Reliefgrund der Basis, an denen Gewandreste hängen. Zwei davon (145-146) sind bei Pallat abgebildet (Taf. 6, 20^{a-b}-21).

Andere beträchtliche Reste von derselben Basis, die von den englischen Dilettanti in den Ruinen von Rhamnus gefunden wurden, erwähnt ihre i. J. 1817 erschienene Publikation [1] mit folgenden Worten: «Fragmente der Statue (der Nemesis von Pheidias) und unter ihnen den Kopf fand man auf dem (Nemesis-) Tempelgebiet; ebenso grub man mehrere Bruchstücke erhaben gearbeiteter kleiner Figuren aus, die zu der Base oder dem Fussgestell der Hauptstatue gehört haben mögen». Eine zweite etwas ausführlichere Erwähnung dieser Reste finden wir 1829 bei Leake[2] in seiner Beschreibung der Ruinen desselben jüngeren Tempels der Nemesis von Rhamnus: «Übrigens haben sich in den Ruinen des Tempels der Nemesis noch verschiedene Fragmente von Figuren in Haut-Relief gefunden; sie sind aus weissem Marmor, ungefähr einen Fuss hoch, und so

[1] The unedited antiquities of Attica = Alterthümer von Attika. Herausgegeben im Jahre 1817 von der Gesellschaft der Dilettanti zu London. Übersetzt von C. Wagner (Darmstadt 1829) S. 17.

[2] On the Demi of Attica: Transactions of the R. Society of literature of the United kingdom. Vol. I Part 2. London 1829, 4 S. 114 f. = Demen von Attica, deutsche Ausgabe von Westermann (Braunschweig 1840) S. 119 f.

vortrefflich gearbeitet, dass man kaum zweifeln kann, sie gehörten zu der in gleicher Art ausgeführten Composition am Fussgestell des Bildes der Nemesis, welche, wie das Bild selbst, von Pheidias herrührte».

Leider ist von den durch die Dilettanti entdeckten Resten der Basis seither jede Spur verschwunden. Stephani suchte sie 1843 vergebens[1]. Übrigens betrachtete sowohl er als auch Staïs, Pallat, Rossbach u. A. irrtümlich als erste Erwährung dieser Reliefs die Notiz bei Leake (aus d. J. 1829), während dieser, wie gesagt, nicht der erste gewesen ist, der sie in Rhamnus auffand oder nur sah, sondern die Abgesandten (Gell, Candy, Bedford[2]) der Gesellschaft der Dilettanti, die i. J. 1811 Rhamnus untersuchten und studierten, und deren Funde in der Publikation der Gesellschaft angeführt werden. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Entdecker die in kleine Stücke zerbrochenen Figuren der Basis mit nach England genommen haben; eine sorgfältige Nachforschung in den Lagerräumen des Brit. Museums oder auch bei den aristokratischen Häusern, zu denen die Mitglieder der Gesellschaft der Dilettanti gehörten, könnte vielleicht diese Fragmente zu Tage fördern und so die Möglichkeit bieten, die Darstellung auf der Basis zum grossen Teile zu ergänzen.

Immerhin haben auch ohne sie nach einander Staïs, Pallat, Rossbach und Robert versucht, die Darstellung auf der Basis mit Hilfe der Beschreibung des Pausanias und der durch die Ausgrabungen der griechischen Archaeol. Gesellschaft entdeckten Fragmente zu rekonstruieren.

Staïs meint, die ganze Darstellung sei vermutlich folgende gewesen:

«In der Mitte war Nemesis abgebildet, vielleicht sitzend [siehe jedoch oben S. 169 N° 8], in einem vom Kopfe herabfallenden Peplos, den die rechte Hand vor dem Gesichte lüpfte, [Taf. XLI, H, 203 und Z, 213], links von ihr Leda [Taf. XLI, A, 206], stehend, den linken Arm [Taf. XLI, B, 209] auf die Schulter der neben ihr (auch links) stehenden Helena [Taf. XLI, Δ, 204 und Θ, 208] legend, die sie vielleicht auch mit der andern Hand gefasst hielt. Das Gesicht der Leda ist etwas nach links gewandt, die vor Nemesis geführte Helena anschauend. Es folgte in derselben Reihe, immer nach links von Nemesis, Tyndareos [Taf. XLI, I, 211] mit den Kindern, die wahrscheinlich in kleinem (?) Massstabe abgebildet waren, wie auch ein noch nicht veröffentlichtes Fragment einer Figur von kleineren Dimensionen [Taf. XLII, Φ?] bezeugt. Die Darstellung endigte nach links mit dem Reiter und seinem dabeistehenden Pferde, von dem der aufgefundene Kopf [Taf. XLII, Λ, 207] diese Anordnung bestätigt, da er auf der linken Seite vollkommener ausgearbeitet und vom Reliefgrunde der Basis auf der rechten Seite abgebrochen ist; das Pferd sah also nach der Mitte der Darstellung hin, indem es links von ihr nach der Seite stand. Rechts von Nemesis standen Agamemnon, Menelaos und Pyrrhos, Achilleus' Sohn, der zufolge seiner Verbindung mit Hermione, Helenas Tochter, zu einer Abbildung in diesem Familienkreise berechtigt war. Es folgten Ἔποχος und der Jüngling [Taf. XLII, 206, Σ, 214], die Brüder der Oinoe («von der der Demos benannt ist»), wenn Pausanias' Erklärung richtig ist, was, wie wir sehen werden, Zweifeln unterliegt. Die Darstellung auf dem Sockel war demnach folgendermassen angeordnet [in einer Reihe von links nach rechts, siehe S. 174]:

Jüngling, ἔποχος [d. h. ein auf einem

---

[1] Rhein. Museum N. F. Bd. IV (1846) S. 16: «Von den Reliefs der Statuenbasis, welche noch Leake ebenfalls dort sah, ist jetzt nichts mehr zu sehen, und meine Nachforschungen über das Schicksal derselben waren bisher erfolglos».

[2] Siehe A. Michaelis, Die Gesellschaft der Dilettanti in London (Sonderabdruck aus Lützow's Zeitschr. für bildende Kunst Bd. XIV, 1879) S. 25.

Wagen fahrender Mann], *Pyrrhos, Menelaos, Agamemnon,* NEMESIS, *Leda, Helena, Tyndareos* mit seinen *Kindern* (= Dioskuren), *Pferd, Reiter.*

»Aus dieser Anordnung ergibt sich, dass der linke Flügel der Darstellung voller als der rechte war und durch die einseitige Abbildung eines Pferdes einen Mangel an Symmetrie zeigte, was schwer anzunehmen ist.

»Anderseits dürften die von Pausanias angeführten Bezeichnungen der an den beiden äussersten Ecken stehenden Figuren «Ἱππεὺς» und «Ἔποχος» in der Tat kaum wirkliche Namen der Figuren sein, wie sie allem Anschein nach von den Herausgebern des Pausanias aufgefasst worden sind, da sie sie mit grossen Anfangsbuchstaben schreiben; sie sind jedenfalls nur Bezeichnungen für ihren Charakter in der Darstellung: «ἱππεὺς» war die unbekannte bei dem Pferde stehende Figur, «ἔποχος» die an der andern Ecke abgebildete Gestalt auf einem Wagen, für die man sonst keine Erklärung wusste. Pausanias schrieb, was und wie es ihm die Exegeten angaben; und diese gaben den ihnen unbekannten Figuren allgemeine, der Art ihrer Darstellung entsprechende Bezeichnungen. Ich vermute daher, besonders mit Rücksicht auf die Symmetrie, dass am rechten Ende der Szene ein Wagen abgebildet war, auf dem sich ein mit der unbestimmten Benennung «ἔποχος» bezeichneter Mann befand» ..... «Es ist indessen zu bemerken, dass auch ein Fragment eines Pferdes in Rundarbeit vorhanden ist [N° 14, Taf. XLII, M], das in den Dimensionen zu der Grösse der Reliefs der Basis stimmt, aber geringere Ausarbeitung zeigt; es kann zu dem Wagen gehören, wenn man annimmt, was garnicht unwahrscheinlich ist, dass es für sich gearbeitet und darauf an die Basis angefügt wurde».

Die Gelehrten, die nach Staïs denselben Gegenstand behandelt haben, Pallat, Rossbach und Robert, auch Posnansky, der darüber noch vor der Auffindung der Basis geschrieben hat, sind im Einzelnen zu verschiedenen Resultaten gelangt; ich beschränke mich darauf, diese Resultate, wie sie von ihnen in Entwürfen zusammengefasst worden sind, auf S. 174 wiederzugeben, da die Zeichnungen ein hinreichendes Bild der verschiedenen Auffassungen bieten.

Ich bemerke noch, dass Rossbach und Robert, wie auch ich, in der Zusammenfügung der vorhandenen Fragmente der einzelnen Figuren der Meinung Pallats folgen, während sie in Bezug auf die Anordnung der Figuren auf der Basis, wie man bemerkt, ganz auseinandergehende Ansichten haben.

Wenn man die von Staïs, Pallat, Rossbach und Robert vorgeschlagenen verschiedenen Rekonstruktionen der Darstellung mit den Worten des Pausanias vergleicht, so findet man, dass alle vier im Ganzen und im Einzelnen gleich möglich und wahrscheinlich sind. Man wird sich also schwer für eine davon entscheiden können. Indessen möchte ich doch glauben, dass man durch ein volles Erfassen und genaues Eingehen in den Mythus, auf den sich Pausanias' Beschreibung bezieht, zu einer richtigeren Auffassung gelangen kann.

Die grosse bisher herrschende Meinungsverschiedenheit wird dadurch hervorgerufen, dass uns garnichts darüber berichtet ist, warum und wann Helena von Leda der Nemesis zugeführt wird. Staïs und Rossbach berühren überhaupt die schwierige und doch wesentliche Frage des Mythus, zu dem die Darstellung auf der Basis gehört, mit keinem Worte. Unter den älteren Forschern sagt Brunn[1], er wage nicht, die Anordnung und Komposition im Einzelnen zu bestimmen; Kekule[2] schreibt: «Von einer Zurückführung[3] der Helena zu Nemesis hören

[1] Geschichte der griech. Künstler Bd. I S. 242.

[2] Bonner Festschrift S. 26.

[3] Weshalb Kekule von einer *Zurückführung* spricht, ist mir nicht klar; in dem **ἀγομένην** des Pausanias liegt doch dieser Sinn nicht.

ÜBERSICHT DER VERSCHIEDENEN ANORDNUNGEN

A′ Posnansky (De Nemeseos monumentis) 1888

Epochos. Unbenannter Jüngling

Links		Rechts
Reiter	A′	Pyrrhos
Kastor	Posnansky	Hermione?
Polydeukes	(De Nemeseos monumentis)	Menelaos
Tyndareos	1888	Agamemnon

Nemesis. Helena. Leda

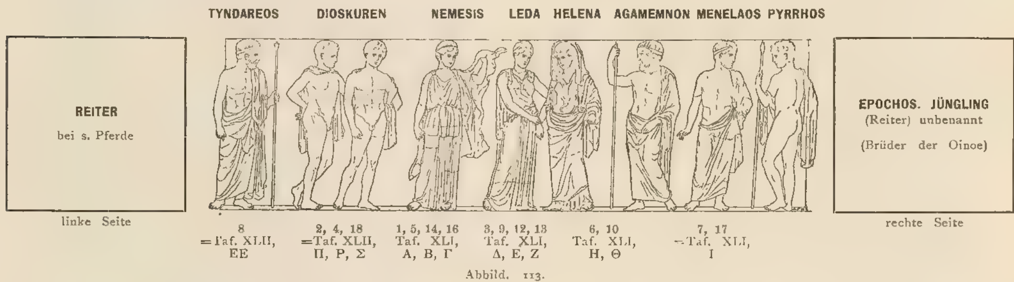
B′ Staïs (1891)

Jungling. epochos. (auf e. Wagen) Pyrrhos. Menelaos. Agamemnon. **NEMESIS.** Leda. Helena. Tyndareos. Polydeukes. Kastor. Pferd. Reiter.

Γ′ Pallat (1894)

TYNDAREOS DIOSKUREN NEMESIS LEDA HELENA AGAMEMNON MENELAOS PYRRHOS

REITER bei s. Pferde — linke Seite



EPOCHOS. JÜNGLING (Reiter) unbenannt (Brüder der Oinoe) — rechte Seite

8 = Taf. XLII, EE; 2, 4, 18 = Taf. XLII, Π, Ρ, Σ; 1, 5, 14, 16 Taf. XLI, Α, Β, Γ; 3, 9, 12, 13 Taf. XLI, Δ, Ε, Ζ; 6, 10 Taf. XLI, Η, Θ; 7, 17 = Taf. XLI, Ι

Abbild. 113.

Δ′ Rossbach (1897)



Abb. 114 (linke Seite) Abb. 115 vordere Seite Abb. 116 (rechte Seite)

E′ Robert (1897)



Abb. 117.

Ϛ′ Svoronos (1905). Taf. XLI—XLII Α - ΡΡ

Epochos. Jungling. Pyrrhos. Menelaos. Agamemnon. Helena. Leda. Nemesis. Tyndareos. Polydeukes. Kastor. Pferd. Rossknecht unbenannt.
ΕΕ (Trikorythos ?) ΖΖ ΙΚ ΔΕΖ ΑΒΓ ΗΘ ΠΡΣΤΥ (Kylaros) ΛΜΝΞΟ Φ

wir sonst nichts. Sollte der Bildner etwa nicht die Zuführung der Helena zu Nemesis durch Leda, sondern die Zuführung derselben zu Leda durch Nemesis gebildet und so in feierlicher und erhabener Weise dasselbe ausgedrückt haben, was sonst der Fund des Eies ausspricht?» Wilamowitz äussert sich [1] wie folgt: «Schliesslich ist die Szene, wenn sie nicht bloss die Darstellung der Tochter vor der Mutter enthielt, unverständlich; die Figuren reichen weder zu einer noch zu mehreren Szenen aus. Was etwa dargestellt war, hat Kekule sehr hübsch angedeutet: aber das ist um nichts Geringeres feil, als den Glauben an die Infallibilität des Pausanias». Pallat wiederum weist die Erklärung Kekules ab, nimmt aber an, es handele sich um eine spätere Szene aus dem Mythus über die Auffindung des Eies der Nemesis, um die von dem Bildner der Basis neu erfundene Szene, in der Leda die aus dem Ei der Nemesis geborene und von ihr aufgezogene Helena zu ihrer Mutter Nemesis führt.

Schliesslich entscheidet sich Robert—indem er mit Recht auch die Ansicht Pallats für ungenügend hält, da sie die Anwesenheit von Agamemnon, Menelaos und Pyrrhos in der Szene nicht erklärt — im Prinzip für eine von Reisch [2] geäusserte Meinung, es handele sich um die Hochzeit von Helena und Menelaos, doch sei nicht die Szene der Hochzeit selbst dargestellt, denn bei dieser Handlung würde Nemesis zu sehr Nebenperson sein, sondern der Moment, in dem das junge Paar der göttlichen Brautmutter Nemesis vorgestellt werde. Leda, die Pflegemutter, geleite Helena, Agamemnon, der ältere Bruder, den jugendlichen Menelaos; Pyrrhos sei παράνυμφος.

Wie unwahrscheinlich indessen auch diese Ansicht von Reisch-Robert ist, beweist der Umstand, dass Robert gezwungen ist, durch philologische Mittel den im Texte des Pausanias ausdrücklich erwähnten Pyrrhos, den Sohn des Achilleus, aus dem Wege zu schaffen, da er freilich noch nicht geboren war, als Helenas Vermählung mit Menelaos stattfand. Robert behauptet, Pausanias, vielleicht auch sein Gewährsmann, dem er folge, habe irgend einen andern, uns ganz unbekannten Pyrrhos—dessen Name auf der Basis eingemeisselt gewesen sei [1] — für den Sohn des Achilleus aufgefasst und deshalb seine auffallende Gegenwart durch seine Vermählung mit Hermione zu erklären gesucht. Kann aber Pausanias so einfältig gewesen sein, sich mit der erst nach Jahrzehnten erfolgten Verbindung des Sohnes des Achilleus mit Helenas Tochter Hermione zu begnügen, um ihn bei Helenas Hochzeit mit Menelaos [2] als anwesend zu acceptieren, da er noch gar nicht geboren war? Dürfen ferner philologische Kunstgriffe eine Figur, deren Gegenwart bei der auf der Basis geschilderten Szene von Pausanias so nachdrücklich bezeugt wird, einfach bei Seite schieben [3], während es durchaus nicht

[1] Philolog. Untersuch. IV S. 12.

[2] Bei Pallat S. 17, A. 17.

[1] Zu bemerken ist, dass Posnansky (Nemesis und Adrasteia S. 98), Rossbach und Robert es als ganz sicher annehmen, dass den Figuren der Basis die Namen beigeschrieben waren. Pallat ist derselben Meinung in Bezug auf die Figuren der Hauptseite, wenn es ihm auch nicht selbstverständlich erscheint. Mit Rücksicht darauf, dass Pausanias den Namen von Epochos' Bruder nicht weiss, vielleicht auch nicht den des Mannes bei dem Pferde» (s. weiter unten), bin ich der Ansicht, dass die Namen nicht auf der Basis standen, dass Pausanias sie vielmehr von den einheimischen Exegeten hörte.

[2] Robert selbst sagt ganz richtig, den unglaublichen Gedanken, den Sohn Deidamias bei der Hochzeit seiner Schwiegermutter anwesend darzustellen, hätte kein Künstler des V. Jahrhunderts jemals fassen können. Aber was für die Künstler des V. Jahrhunderts unsinnig war, muss das nicht auch für Pausanias als unsinnig gelten, der in der griechischen Mythologie so gründlich bewandert war?

[3] Robert stützt sich hauptsächlich auf den Gedanken, der Name Pyrrhos, statt Neoptolemos, habe nicht auf einem Denkmal des V. Jahrhunderts geschrieben sein können. Ich habe oben schon bemerkt, wie wenig wahrscheinlich es ist, dass die Namen der auf der Basis abgebildeten Götter und Heroen beigeschrieben waren. Somit konnte Pausanias den Sohn des Achilleus hier sehr wohl als «Πύρρος ὁ 'Αχιλλέως» anführen, wie fast überall in seinem Werke (I, 4, 4 und 13, 9. II, 23, 6. III, 25, 1 und 26, 7. X, 7, 1 und 23, 2). Übrigens sagt Pausanias selbst (X, 26, 4): «Τοῦ δ' 'Αχιλλέως τῷ παιδὶ Ὅμηρος μὲν Νεοπτόλεμον ὄνομα ἐν ἁπάσῃ οἱ τίθεται τῇ ποιήσει· τὰ

einmal feststeht, ob die Szene auf die Hochzeit von Helena und Menelaos Bezug hat? Ich meine, gerade im Gegenteil, die von Pausanias bezeugte Anwesenheit von Achilleus' Sohn auf der Basis und dazu die von Pausanias angeführte Rechtfertigung des Fehlens von Orestes als Mörder seiner Mutter («διὰ τὸ εἰς τὴν μητέρα τόλμημα παρείθη») müssen uns überzeugen, dass der Mythus, auf den sich die auf der Basis dargestellte Zuführung der Helena zur Nemesis von Rhamnus bezieht, in einer Zeit spielt, in der auch Achilleus' Sohn und Orestes bereits herangewachsen waren, also wenigstens zwanzig Jahre nach der Hochzeit von Menelaos und Helena und mithin höchst wahrscheinlich nach der Eroberung von Troja.

Es wäre jetzt zu untersuchen, ob sich irgendwelche andere Spuren eines solchen Mythus erhalten haben.

Vor allen Dingen, bemerke ich, ist es der Aufmerksamkeit der neueren Erklärer entgangen, dass Pausanias über Helenas Zuführung zur Nemesis *von Rhamnus* spricht, dass also dieser Akt jedenfalls in Rhamnus selbst erfolgt ist, was auch durch die in der Szene anwesenden zwei einheimischen Heroen Attikas deutlich bezeugt wird, nämlich den Epochos und den unbenannten Jüngling, beides Brüder der Oinoe, nach der der Rhamnus benachbarte attische Demos Oinoe benannt sein soll. Nun schreibt derselbe Pausanias, kurz nach der Schilderung der Basis der rhamnusischen Nemesis, über die attische Insel Helena (I 35, 1)— nach dem Geographos [1] die einzige der Ostküste Attikas von Sunion und Thorikos bis Rhamnus und Oropos vorgelagerte attische Insel —, auf ihr solle Helena nach der Eroberung von Ilion ausgestiegen sein und die Insel davon ihren Namen Helena bekommen haben. Dasselbe berichtet Stephanos aus Byzanz s. v. Ἑλένη: Νῆσος τῆς Ἀττικῆς, Ἑκαταῖος Εὐρώπῃ. Ἐκεῖ γὰρ ἀποβῆναί φασι τὴν Ἑλένην μετὰ τὴν ἅλωσιν Ἰλίου. Hier haben wir also die gesuchte Spur der Anwesenheit der Helena und des Menelaos nach dem Fall von Troja, wenn nicht in Rhamnus selbst, so doch wenigstens in unmittelbarer Nähe und an derselben Küste. Freilich, nachdem die von den älteren epischen Dichtern berichteten Einzelheiten über die Irrfahrten des Königspaares auf seiner Rückkehr von Troja nach der Heimat verloren gegangen sind, haben wir keine andere Spur von diesem von Pausanias offenbar in Attika selbst gehörten Mythus, es sei denn, wir betrachteten als einen solchen Überrest die bekannte Nachricht von Menelaos' Landung am attischen Vorgebirge Sunion [1] (nach der Einnahme Trojas) und die enge Verbindung der Helena mit Rhamnus, die sich in ihrem Beinamen Ῥαμνουσὶς [2] kundgiebt. Aber wer aus dem Beispiele der euripideischen Helena und anderen ähnlichen weiss, mit welcher Freiheit die alten Dichter und Künstler nach ihrem Gutdünken die Mythen erfanden oder umbildeten, und zugleich das Zeugnis des Pausanias im Auge behält, dass der Künstler der Basis der rhamnusischen Nemesis auf Grund dessen, was er über das Verhältnis der Helena als Tochter der Nemesis selbst und des Zeus «gehört» hatte, die Darstellungen auf der Basis «schuf» (πεποίηκεν), wird leicht zu der Vermutung geführt, dass der Künstler eben den Mythus, auf den sich die Darstellung auf der Basis bezieht, zuerst erfunden oder ausgebildet hat, jedenfalls durch

δὲ *Κύπρια ἔπη* φασὶν ὑπὸ Λυκομήδους μὲν Πύρρον, Νεοπτόλεμον δὲ ὄνομα ὑπὸ Φοίνικος αὐτῷ τεθῆναι, ὅτι Ἀχιλλεὺς ἡλικίᾳ ἔτι νέος πολεμεῖν ἤρξατο». Der Name Pyrrhos, der in den kyprischen Epen vorkam, wäre mithin für den Schöpfer der Basis der Nemesis von Rhamnus sehr brauchbar gewesen, wenn er wirklich die Namen der Figuren beigefügt hätte, was aber bei einem Pheidias'schen Denkmal ganz unwahrscheinlich ist.

[1] Strab. VIII 399.

[1] Paus. X 25, 2. — Hom. γ 278.

[2] Callim. Hymn. 3, 233.

die Angaben der Priester der rhamnusischen Nemesis beeinflusst [1].

Es ist nun freilich sehr gewagt, wenn nicht die Einzelheiten, so doch wenigstens die allgemeinen Züge eines ganz verlorenen Mythus auffinden zu wollen, den ein Künstlergeist auf Grund von Mitteilungen dieser Priester der rhamnusischen Göttin geschaffen hat; aber es liegen tatsächlich in den Quellen einige allgemeine Andeutungen vor, die der Phantasie des Forschers bei seinem kühnen Unternehmen zu Hilfe kommen.

Indem Pausanias (I 33, 2) anführt, was er augenscheinlich von den Priestern und Exegeten im Heiligtum der rhamnusischen Nemesis, «der unerbittlichsten Gottheit für die frevelnden Menschen», gehört hatte, sagt er u. a.: «Δοκεῖ δὲ καὶ τοῖς ἀποβᾶσιν εἰς Μαραθῶνα τῶν βαρβάρων ἀπαντῆσαι μήνιμα ἐκ τῆς θεοῦ ταύτης· καταφρονήσαντες γάρ σφισιν ἐμποδὼν εἶναι τὰς Ἀθήνας ἑλεῖν, λίθον πάριον ὡς ἐπ᾽ ἐξειργασμένοις ἦγον ἐς τροπαίου ποίησιν· τοῦτον Φειδίας τὸν λίθον εἰργάσατο ἄγαλμα εἶναι Νεμέσεως: Es scheint, dass auch die bei Marathon gelandeten Barbaren sich den Groll der Göttin zugezogen haben denn da sie es für leicht hielten, Athen einzunehmen, führten sie einen parischen Stein mit sich, um daraus eine Trophäe zu machen, wie wenn sie die Unternehmung schon vollendet hätten; aus eben diesem Stein bildete Pheidias eine Statue der Nemesis.»

So verbindet also diese auch aus andern alten Quellen bekannte Überlieferung [1] die Schöpfung des Kultbildes der Nemesis in Rhamnus, und folglich auch die der Basis, mit der Bestrafung der übermütigen Asiaten für ihren Feldzug gegen Griechenland durch die Vergeltungsgottheit. Anderseits ist es bekannt, dass Herodot bei der Aufzählung der Gründe für den Krieg zwischen Griechen und Asiaten (im Anfang seines Geschichtswerkes) als einen der wichtigsten den frevelhaften Raub der Helena durch den Asiaten Paris anführt. Viele andere antiken Quellen, in denen von der Bestrafung der Barbaren durch Nemesis die Rede ist, stellen Helena als unfreiwilliges Organ der göttlichen Nemesis dar, nennen sie Tochter der Nemesis und des Zeus [1] und identifizieren die rhamnusische Nemesis in Gestalt und Symbolen mit Aphrodite [2], die mit dem Willen der Götter, da sie den Asiaten den Untergang bereiten wollten, den Paris beim Raube der Helena unterstützt habe. Schon in den homerischen Epen erscheint Helena mehr von Aphrodite getäuscht als mit Bewusstsein und absichtlich fehlend [3]. Selbst Priamos erkennt bei Homer an, dass Helena nicht schuldig sei, sondern die Götter den Krieg gesandt hätten [4]. Noch deutlicher wird Helena später in den kyprischen Epen — in denen sie vielleicht zu allererst Tochter der Nemesis anstatt der Leda genannt worden ist — als Werkzeug in den Händen der Aphrodite bezeichnet, die wiederum den Auftrag hatte, den Ratschluss des Zeus zur Ausführung zu bringen [5].

---

[1] So denkt ungefähr auch Pallat, wenn er S. 11 schreibt: «Es besteht darum auch für uns nicht die Notwendigkeit, nachzuweisen, wo und wann die dargestellte Szene nach den mythologischen Vorstellungen der Alten geschehen ist. Sie geschieht eben hier zum ersten Male, nach dem Willen des bildenden Künstlers, der den Mythus dem Geschmacke seiner Zeit anzupassen gerade so gut berechtigt war wie ein Euripides».

[1] S. bei H. Posnansky, Nemesis und Adrasteia S.40 fg.—Dess. De Nemeseos monumentis S. 9 fg.—Vgl. hauptsächlich das anonyme Epigramm in Anthol. Palat. app. Planud. 263 :

Καί με λίθον Πέρσαι δεῦρ᾽ ἤγαγον, ὄφρα τρόπαιον
στήσονται νίκας. Εἰμὶ δὲ νῦν Νέμεσις.
Ἀμφοτέροις δ᾽ ἕστηκα, καὶ Ἕλλησι τρόπαιον
νίκας, καὶ Πέρσαις τοῦ πολέμου νέμεσις».

[1] Ausser Pausanias s. Fragm. Epic. graec. Kinkel S. 24. — Eustath. Comm. in Iliad. Ψ 632.—Erathosth. Cataster. XXV, u.a.

[2] Phot. und Suid. s. v. Ῥαμνουσία Νέμεσις. — Mantissa in Paroemiogr. Schneidewin-Leutsch II 76 : «Οὕτω πρῶτον ἀφίδρυτο ἐν Ἀφροδίτης σχήματι, διὸ καὶ κλάδον εἶχε μηλέας». —Plin. Nat. hist. 36, 17.—Posnansky, Nemesis S. 6 fg.

[3] Posnansky a. a. O. S. 9.

[4] Il. Γ 164-5

οὔτι μοι αἰτίη ἐσσί, θεοί νύ μοι αἴτιοί εἰσιν,
οἵ μοι ἐφώρμησαν πόλεμον πολύδακρυν Ἀχαιῶν.

[5] Posnansky S. 10.— Vgl. auch Schwenk, Mythol. d. Griech. S. 131: «Durch Helena war damals den Asiaten die Züchtigung gekommen, und so ward diese zu einer Tochter der Nemesis gemacht und sie war ihnen als eine Nemesis gekommen» u.s.w.

Da also nach diesen Auschauungen Helena ohne eigene Schuld, vielmehr geradezu mit Willen der Götter gefehlt hatte, damit göttliche Vergeltung an den Asiaten geübt werde — die daher Helena mit Nemesis identifizierten und sie Helena *Adrasteia* nannten[1] —, so erscheint es durchaus natürlich, wenn die Priester der rhamnusischen Nemesis, als sie die Basis der mit der Niederlage der Asiaten bei Marathon in enger Verbindung stehenden Statue dieser Göttin ausschmücken wollten, dazu den Mythus verwandten, dass, nachdem durch die Einnahme Trojas die erste grosse Bestrafung der Asiaten für ihren Frevel gegen Griechenland erfolgt war, die Vermittlerin der Bestrafung, die «Rhamnusis» und «Adrasteia» Helena, auf der Rückkehr von Troja nach Griechenland unter dem Ehrengeleite ihrer Familienmitglieder zum Zwecke der Entsühnung von dem unfreiwilligen Fehltritt zu ihrer Mutter Nemesis in Rhamnus geführt wurde, wobei sie zuerst auf der nach ihr benannten Insel Helena landete, eben dem ersten attischen Boden, den man von der Troas kommend erreicht.

Durch die Voraussetzung der Existenz eines solchen Mythus — man bemerke, dass er ein Gegenstück bildet zu der in dem nahe bei Rhamnus liegenden Demos Aphidna einheimischen Erzählung über den Raub der Helena durch Theseus und die Eroberung von Aphidna und die Zurückführung der Helena durch die Dioskuren (Strab. 9, 336) — kann meiner Ansicht nach in einfacher und ungezwungener Weise die ganze von Pausanias beschriebene Darstellung auf unserer Basis erklärt werden. Die unfreiwillige Sünderin Helena wird der Nemesis gleich nach dem Fall von Troja zur Entsühnung durch die für eine solche Bitte unter allen geeignetste Person, ihre Adoptiv- und Pflegemutter Leda, zugeführt. Unmittelbar hinter der Nemesis stehen die übrigen nahen Angehörigen der Helena, ihr Adoptivvater Tyndareos und ihre Brüder, die Dioskuren, und zuletzt der junge Mann bei dem Pferde, «ὁ Ἱππεὺς ὄνομα». Es verlautet nicht, ob diese ganz unbekannte Person ebenfalls ein Verwandter der Helena ist. Die neuern Erklärer fassen ihn, ich glaube mit Recht, als Rossknecht, Robert vermutet zudem, das Pferd, bei dem dieser Mann steht, sei das Pferd des Kastor, der berühmte Kyllaros.[1] Beiden Meinungen pflichte ich bei; ich wage sogar die Vermutung auszusprechen, dass in der Pausaniasstelle: «πεποίηκε … καὶ ἄνδρα σὺν [fehlt im Leidensis N. 16 K] ἵππῳ παρεστηκότα, ***Ἱππέα ὄνομα***» gelesen werden müsse: «καὶ ἄνδρα ἵππῳ παρεστηκότα ***ἱππονόμον***[2]». Es handelt sich nämlich um irgend einen ungenannten Rossknecht, der für den Kyllaros zu sorgen hat, das Pferd des in diesem Augenblick beim Empfang der Helena beschäftigten Kastor[3]. Ἱππεὺς kommt nur einmal als Eigenname eines der Söhne des Herakles und der Thespiade Prokris vor (Apollod. 2, 7, 8), aber kein Gefährte der Dioskuren oder Verwandter der Helena oder sonst jemand trägt diesen Namen, während anderseits die Kopisten des Pausanias leicht, durch den Ausdruck ἵππῳ παρεστηκότα irregeführt, statt «ἄνδρα ἱππονόμον» das jetzige «ἄνδρα Ἱππέα ὄνομα» schreiben konnten.

Also alle diese, Tyndareos, Dioskuren und Rossknecht, standen hinter der Nemesis, den engeren Kreis der Familienangehörigen Helenas in Griechenland bildend. Hinter Helena dagegen waren auf der Basis, nach Pausanias Beschreibung, ihre passendsten Begleiter auf ihrer Fahrt von Troja her abgebildet, zuerst Agamemnon, der oberste Anführer des Kriegs-

---

[1] Athenag. de leg. 1: «Ἀλλ' ὁ μὲν Ἰλιεὺς θεὸν Ἕκτορα λέγει καὶ τὴν Ἑλένην Ἀδράστειαν ἐπιστάμενος προσαινεῖ».

[1] A. a. O. S. 31.

[2] ***Ἱππονόμος*** bei Poll. A' 181; ***ἱππονώμας*** bei Soph. Aias 231. Eurip. Hippol. 1399. — Aristoph. Nub. 571.

[3] Die Rundarbeit an den Überresten des Pferdes lässt vermuten, dass dieser Rossknecht hinter dem Pferde stand (vgl. unten No 1385 des Nationalmuseums), nicht aber vorn, wie in den Rekonstruktionen bei Robert und Rossbach.

zuges gegen Troja, dann Menelaos, der seine Gattin Helena wiedergewonnen hat, als dritter schliesslich Achilleus' Sohn, durch dessen Waffen die Feste genommen und so die göttliche Nemesis ausgeführt worden ist, auf die sich eben der Mythus der Darstellung auf der Basis bezieht.

Diesen letzteren sind als Begleiter bei ihrer Landung in Attika und ihrem Erscheinen in Rhamnus in der Darstellung zwei einheimische Heroen beigegeben, nämlich Epochos [1] und ein weiterer unbenannter Jüngling, beides Brüder der Oinoe, die dem attischen Demos den Namen gegeben haben soll, dem Demos, der mit Rhamnus, dem Orte der auf der Basis abgebildeten Szene, mit Marathon, wo die Asiaten, die Räuber der Helena, von Nemesis bestraft wurden, und mit den ebenfalls benachbarten Demen Trikorythos und Kykala bekanntermassen die Küsten-Trittys der Phyle Aiantis bildete [2]. Vielleicht ist daher der unbenannte Bruder der Oinoe auf der Basis ein Heros Rhamnus oder der Heros Trikorythos, von dem der bei Oinoe und Rhamnus liegende Demos seinen Namen haben sollte [3].

Aus meiner Untersuchung dürfte sich als Resultat ergeben, dass von den vorgeschlagenen Anordnungen der Figuren auf der Basis im Ganzen die von Staïs und Robert den Vorzug verdient; sie wird, wie ich glaube, nur in Bezug auf die drei weiblichen Figuren im Centrum zu modifizieren sein, und zwar nach Rossbachs Idee, sodass Helena nicht, wie Robert will, von der hinter ihr stehenden Leda geschoben oder, wie Staïs sich denkt, von Leda nach links zu Nemesis geführt, sondern χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ von der vorausgehenden Leda nach rechts zu Nemesis geleitet wird. Zu bemerken ist noch über die Zeichnung bei Robert, dass ich mir den Rossknecht nach innen hinter dem Pferde denke und den Menelaos nicht als jungen Bräutigam, sondern als reifen Mann wie Agamemnon. Pyrrhos schliesslich dürfte wohl bewaffnet dargestellt gewesen sein.

[1] Ich erkenne gar keine Nötigung, aus dem Worte Epochos schliessen zu müssen, dass diese Figur auf einem Pferde oder Wagen dargestellt war. Nicht nur sind keine Fragmente eines Wagens oder zweiten Pferdes entdeckt worden, sondern es trug den Namen Epochos auch ein anderer antiker Heros, der Sohn des Lykurgos und der Antinoe aus Arkadien (Paus. 8, 45, 4. Schol. Apollon. Rhod. I 164. Apollod. 3, 9, 2).

[2] Löper, Die Trittyen und Demen Athens: Ath. Mitteil. XVII S. 420-421. — Pauly-Wissowa, Realencycl. s. v. Attica S. 2230.

[3] Hesych. s. v. Τρικόρυθος.

17. N° 215-217. (Taf. XXX und XXXI 1-2).

Die «praxitelischen» Musenreliefs aus Mantineia [1].

1. Beschreibung und Geschichte der Reliefs.

Es sind dies die von G. Fougères bei den Ausgrabungen der Französischen Schule in Mantineia in August d. J. 1887 entdeckten

[1] Bibliographie.

α) ***Εὑρετήριον*** Γεν. Ἐφορείας 380.

β) ***Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον*** 1887.

γ) **Gustave Fougères**: Bulletin de Corresp. Hellénique XI (1887) S. 488.

δ) **Foucart**: Compte-rendu de l'Académie des Inscript. et Belles-Lettres, 1887, 11 nov.

ε) **Wolters**: Classical Review, 1887, S. 317.

ζ) **G. Fougères**: B.C.H. XII (1888) S. 104-128 Taf. I-III.

η) **Ravaisson**: Compte-rendu de l'Acad. des Inscript. 1888, mars-avril, S. 83.

ϑ) **Th. Reinach**: Revue des Études grecques I (1888) S. 114, Anm. 3.

ι) **Löschcke**: Jahrbuch des Kais. D. Arch. Instit. 1888 S. 92, Anm. 7.

κ) **Furtwängler**: Berliner philol. Wochenschr. 1888 Sp. 1482.

λ) **Overbeck**, Über die in Mantinea gefundenen Reliefs: Bericht der Königl. Sächs. Gesellschaft der Wiss. 1888, S. 284-294.

μ) **Overbeck**, Kunstmythologie Bd. III (1889) S. 421, 454 u. 547.

ν) **Hauser**, Die neuattischen Reliefs (1889) S. 151 u. 179.

ξ) **Lepsius**, Griechische Marmorstudien (1890) No 187.

ο) **Robert**: Jahrbuch des Kais. Deutschen Arch. Inst. Bd. V (1890) S. 228, 16.

π) **S. Reinach**: Gazette des Beaux-Arts 1888 S. 72.

ϱ) » : » » » 1889 S. 70.

σ) **E. Cabrol**, Voyage en Grèce 1889 (Paris 1890) S. 95.

τ) **Waldstein**, The Mantinean Reliefs: American Journal of Archeol. Bd. VII (1891) S. 1-18 Taf. I-II.

υ) ***Π. Καββαδίας***, Γλυπτὰ ἐν τῷ Ἐθνικῷ Μουσείῳ Bd. I (1892) S. 172-176 No 215-217.

φ) **Pottier**, Les statuettes de terre cuite (1890) S. 112.

χ) **Maxim. Mayer**, Die Musen des Praxiteles: Athen. Mitteilungen Bd. XVII (1892) S. 261-264.

drei Reliefplatten, die seitdem dadurch berühmt geworden sind, dass man die Darstellungen auf ihnen dem Praxiteles oder seiner Werkstatt zuschrieb. Sie wurden alle drei zusammen in einer verschütteten byzantinischen Kirche als Fussplatten verwandt gefunden; sie lagen hier mit der Reliefseite nach unten, und diesem Umstande ist die verhältnismässig sehr gute Erhaltung der Arbeit zu verdanken.

Das Material der Platten ist pentelischer Marmor; ihre Dimension sind fast gleich, wie aus folgender Zusammenstellung zu ersehen ist:

N° 215	Höhe	0,97,	Breite	1,38	Taf.	XXXI
» 216	»	0,97,	»	1,365	»	XXX
» 217	»	0,97,	»	1,36	»	XXX

Die Dicke der Platten ist 0,08, an dem oberhalb der Darstellungen laufenden Sims 0,12. Die Erhebung der Reliefs über dem Grunde geht bis zu 0,04.

Auf der ersten Platte (N° 215) sind die drei bekannten Hauptfiguren des Mythus über den musikalischen Wettstreit zwischen Apollon und dem Satyr Marsyas abgebildet; links für den Beschauer sitzt Apollon in ruhiger Haltung nach rechts gewandt auf einem Felsen, bekleidet mit dem bei den Darstellungen des Musagetes gewöhnlichen, um die Hüften gegürteten Ärmelchiton und einem Himation, von dem die rechte Hand einen Zipfel auf den rechten Schenkel heraufgenommen hat, während die linke an der Einlassung der Saiten in die Basis der neunsaitigen Kithara ruht, die auf dem Felsen neben dem linken Oberschenkel steht. Der Gott schaut unbewegt und stolz auf den gegenüber am rechten Ende der Platte stehenden, ganz unbekleideten Satyr Marsyas, der mit ausgespreizten Beinen den Kopf nach links zu Apollon hin wendet und mit aller Kraf tauf den zwei mit beiden Händen gehaltenen Flöten bläst. Zwischen diesen beiden Figuren steht etwas nach dem Satyr blickend und in voller Regungslosigkeit auf die Töne der Flöten horchend der bekannte Skythe, mit phrygischer Mütze, einem gegürteten kurzen, bis zu den Knieen reichenden Ärmelchiton, asiatischen Beinkleidern und hohen Barbaren-Stiefeln.

Auf der zweiten Platte (N° 216) sitzt rechts für den Beschauer eine Jungfrau, mit fusslangem, gegürtetem Ärmelchiton und Himation bekleidet; während die Füsse nach rechts gehen, befindet sich der Oberkörper in Frontstellung, der Kopf dreht sich sogar noch etwas nach

ψ) **Furtwängler,** Meisterwerke (1893) S. 70[3], 547, 533, 554, 682[3]

ω) **Petersen,** Le Muse chigiane: Röm. Mitteil. Bd. VIII (1893), S. 72.

αα) **Overbeck,** Geschichte der griechischen Plastik (1894), S. 61 u. 400.

ββ) **S. Reinach**: Courrier de l'art antique (Gaz. des Beaux-Arts 1895 S. 158).

γγ) **Jessen**: Roscher's Lexicon der griech. Mythol. s. v. Marsyas (Bd. II (1894) Sp. 2450).

δδ) **O. Bie**: Roscher's Lexicon der griech. Mythol. s. v. Musen (Bd. II (1895) Sp. 3249-2256. (Vgl. Dess. Die Musen in d. ant. Kunst. Berlin 1887).

εε) **W. Amelung,** Die Basis des Praxiteles aus Mantineia (München 1895) S. 80.

ζζ) **Th. Reinach,** La guitare dans l'art grec: Rev. des Étud. gr. VIII (1895) S. 374.

ηη) **Percy-Gardner,** The Mantinean Basis: Journal of Hellenic studies Bd. XVI (1896) S. 280-284 und Bd. XVII (1897) S. 120-121.

θθ) **Collignon,** Histoire de la sculpture grecque Bd. II (1897) S. 260.

ιι) **Lechat**: Revue des Études grecques vol. X (1897) S. 355.

κκ) **Klein,** Praxiteles (1898) S. 354 ff.

λλ) **Bruckmann-Arndt,** Denkmäler der griech. und röm. Skulptur, IV° 468.

μμ) **Frazer,** Pausanias Bd. IV (1898) S. 206-207.

νν) **Fougères,** Mantinée et l'Arcadie orientale (Paris 1898), Appendice 2° (S. 543-564): Les bas-reliefs de la base de Praxitèle.

ξξ) **Benndorf:** Jahreshefte des Öster. Archaeol. Institutes Bd. II (1899), 256-259 ff.

οο) ***Ι. Σβορώνος,*** Τὰ «Πραξιτέλεια» ἀνάγλυφα τῶν Μουσῶν. Ἀρχαῖον μουσικὸν βῆμα: Journ. d'Archéologie numism. V (1902) S. 169-188 und 285-377 Wieder abgedruckt in der athener Zeitschrift «Παναθήναια» 1902 und in dess. Verf. «Τὰ κειμήλια τῶν Μουσείων μας» (Athen 1904) S. 9-40.

ππ) **Hauser,** Disiecta membra neuattischer Reliefs: Jahreshefte des Österr. Archaeol. Institutes Bd. VI (1903) S. 107, 25.

ϱϱ) ***Ν. Γ. Πολίτης*** Τὰ Πραξιτέλεια ἀνάγλυφα τῆς Μαντινείας (Abdruck aus Ἐπετηρὶς τοῦ Ἐθνικοῦ Πανεπιστημίου, Athen 1903) S. 49-73.

σσ) **Collignon-Baumgarten,** Geschichte der griech. Plastik Bd II (1898) S. 277 f.

ττ) **G. Perrot,** Praxitèle (Paris 1905) S. 37-39, Abb. 4-5.

υυ) **F. Baumgarten, F. Poland** und **R. Wagner,** Die hellenische Kultur (1905) S. 395-397, Fig. 300.

links; sie spielt ein fremdartiges Saiteninstrument, die Lyrophoinix (s. weiter unten). Neben ihr steht, in der Mitte der Gruppe, fast genau in Frontstellung, eine weitere weibliche Figur, in ähnlichem Gewande, aber die Hände untätig und vom Himation verhüllt. In völliger Ruhe horcht sie auf das Spiel des vorher erwähnten Mädchens. Schliesslich am linken Ende der Platte steht nach rechts ein drittes Mädchen, ebenfalls mit fusslangem Chiton und Himation bekleidet, das mit beiden Händen zwei phrygische Flöten hält und mit ihrem Blicke untersucht. Sowohl bei diesen Gestalten als auch bei denen der folgenden Reliefplatte bemerkt man eine grosse Mannigfaltigkeit in der Haartracht und der Anlage der geschmackvollen und reichen Faltenwurf zeigenden Gewänder.

Die dritte Platte (N° 217) bietet ebenfalls drei weibliche Figuren, stehend, in gleicher Bekleidung mit fusslangen Chiton und Himation, die in verschiedener Weise mit grosser Anmut angeordnet ist. Die nach rechts stehende Figur am linken Ende der Platte hält mit beiden Händen eine entfaltete Schriftrolle, aus der sie singend liesst, während die am entgegengesetzten Ende der Platte stehende, nach links gewandte Jungfrau mit der rechten Hand eine Lyra von einfacher, archaischer Form ergreift, die hoch an der Wand aufgehängt ist. Zwischen diesen beiden Mädchen steht zum Beschauer hin gewandt eine dritte weibliche Figur, die zur singenden hinschaut und die rechte Hand auf die Hüften stützt, während sie in der linken eine geschlossene Schriftrolle hält.

Die Darstellungen dieser drei Reliefplatten sind im Allgemeinen sehr gut erhalten; bei den zwei Mädchen an den Enden von N° 217 sind die Köpfe fast ganz abgeschlagen, aber bei den übrigen Gestalten sind die Körper fast völlig unversehrt, die Gesichter haben garkeine oder nur geringe Schäden erlitten, wie man im Einzelnen auf den Tafeln sehen möge.

G. Fougères, der Entdecker der Reliefs (vgl. γ und ζ der Bibliographie), gab, gestützt auf eine Stelle des Pausanias, wie er sie — nach der Auffindung der Platten — umgeändert hatte, und mit Rücksicht auf den Stil, den er für praxitelisch hielt, sein Urteil dahin ab, sie hätten einstmals das von Pausanias (VIII 9, 1) in Mantineia erwähnte Bathron für die Statuen der Leto und ihrer Kinder geschmückt, die Praxiteles geschaffen habe.

Natürlich war das für die Archaeologen eine ganz besondere Freude; kein Wunder, wenn die hervorragendsten unter ihnen die Reliefs zum Gegenstand ihres Studiums nahmen.

Die ersten, die in den zwei Jahren nach der Auffindung, also 1887 und 1888, ihre Meinung über Fougères' Entdeckung äusserten, Foucart[δ], Ravaisson[η], Theod. Reinach[θ], Löschcke[ι] und Furtwängler[κ], pflichteten ohne Zögern Fougères' Ansicht bei. Nur P. Wolters machte in einem an einen Freund gerichteten Briefe, der von diesem veröffentlicht wurde[ε], auf Grund der metallenen Klammern an den Platten die Äusserung, es handele sich um Werke nachpraxitelischer Zeit, keinesfalls könnten sie aus der Hand des Praxiteles selbst stammen.

Gleich nachher kam Overbeck und verfocht zuerst im J. 1888 in einem besonderen Aufsatze[λ] und ein Jahr später in seiner Kunstmythologie[μ] durch eine Menge von stichhaltigen Beweismitteln aller Art, durch philologische, technische, stilistische, ästhetische und mythologische Gründe ausführlich seine Meinung, dass die Werke absolut nichts mit Praxiteles und seiner Zeit zu tun haben könnten, sondern vielmehr nicht älter als die römische Zeit seien und dem II. Jahrhundert v. Chr. angehörten. Und indem er sich nicht mit seiner eigenen Ansicht begnügte, veröffentlichte er noch die Briefe von zwei andern deutschen Archaeologen, die diese nach einer Untersuchung der Objekte in Athen selbst an ihn gerichtet hatten. Der eine von diesen Gelehrten, den Overbeck zwar nicht

nennt, aber als einen guten deutschen Kenner bezeichnet, urteilte angesichts des Originales, «dass, während das Relief nach einem Vorbilde guter griechischer Kunst gearbeitet zu sein scheine, die nicht ungeschickte, aber kalte und äusserliche Behandlungsweise auf Entstehung in der römischen Zeit schliessen lasse».

Der andere, Professor G. Hirschfeld von der Königsberger Universität, schrieb an Overbeck noch weit kategorischer: «Die Arbeit ist vielfach *trocken* und *äusserlich* ... Ich glaube nicht, dass vor dem Marmor *irgend jemand* an Originale denken kann» ... «Mir will scheinen, als ob diese Reliefs in's II., vielleicht auch noch I. Jahrhundert v. Chr. sich besser fügen, als in die späteren».

Ein Jahr später sprach sich ein weiterer deutscher Archaeologe, Hauser, ebenfalls dahin aus, dass die Reliefs von Mantineia keine Verbindung mit Praxiteles hätten und keine Werke einer Originalkunst seien, sondern Kopien des II. Jahrhunderts v. Chr.

Gleich nachher jedoch wandten sich C. Robert, S. Reinach und Waldstein gegen diese Anschauung und erklärten sich für Fougères' Meinung. Waldstein, der hauptsächlichste Verfechter der praxitelischen Kunst der Reliefs, verteidigte ihre Zuteilung an Praxiteles in einer so geschickten Weise, dass er durch die Veröffentlichung seiner Studie sogar Overbeck zu überzeugen vermochte, der dann in der vierten Auflage seiner Geschichte der griechischen Plastik[αα] (1894) zugestand, er habe sich um zwei Jahrhunderte in der chronologischen Ansetzung der Reliefs getäuscht, da er ein tatsächlich praxitelisches Werk als ein Werk der römischen Zeit betrachtet habe.

Da nun aus einer Mitteilung von Amelung[εε] bekannt wurde, dass Hauser inzwischen dem Beispiele Overbecks gefolgt war, so wurde der Sieg der Meinung, die Reliefs gehörten zur Basis der Statuen des Praxiteles, als entschieden angesehen. Ich nenne die Vertreter dieser Ansicht im Nachstehenden der Einfachheit halber Praxiteliker.

Seitdem nahm also eine ganze Phalanx von tüchtigen Gelehrten, Pottier[φ], M. Mayer[χ], Furtwängler[ψ], Petersen[ω], S. Reinach[ββ], Jessen[γγ], W. Amelung[εε], Th. Reinach[ζζ], Percy Gardner[ηη], Collignon[θθ], Lechat[ιι], Arndt[λλ], Frazer[μμ], nicht nur an, dass wir hier den Reliefschmuck der von Pausanias in Mantineia erwähnten Basis für die Gruppe des Praxiteles haben, sondern stützten auf diese Reliefs auch Studien und Charakteristiken über die Kunst des Praxiteles, indem sie ϰ. α. mit ihnen die tanagräischen Koren oder die Thespiaden zusammenbrachten oder auch, wie Amelung, durch sie geleitet der Schule des Praxiteles zahlreiche Statuen aus verschiedenen Museen zuwiesen, die, wie sich Fougères selbst ironisch ausdrückte, «diese Ehre nicht erwartet hatten».

Nur ganze zwei Gelehrte blieben in der Öffentlichkeit dieser Theorie kategorisch abgeneigt, O. Bie[δδ], der zweimal Spezialstudien über die Darstellung der Musen in der Kunst publizierte, und Klein[ϰϰ], der Verfasser der grossen Monographie über Praxiteles. Beide weigerten sich, der letztere sogar mit starker Ironie, auch nur die mindeste Verbindung dieser Reliefs mit dem von Pausanias angeführten praxitelischen Bathron oder überhaupt mit Praxiteles' Werkstatt anzuerkennen.

Nach allen diesen Gelehrten schrieb Fougères von neuem über daselbe Thema in seinem Werke «Mantinée et l'Arcadie orientale»[νν]. Indem er ausführlich die ganze Litteratur durchgeht und genau prüft, gelangt er wieder zu dem nämlichen Resultat wie früher; er hat das praxitelische Bathron entdeckt, und die Reliefs darauf sind, wenn sie nicht der Hand des Praxiteles selbst entstammen, jedenfalls wenigstens nach seinem Entwurf und unter seiner unmittelbaren Aufsicht gearbeitet, indem er sogar eigenhändig jede Unvollkommenheit an ihnen ausgebessert hat.

Somit erlangte diese Ansicht allgemeine Geltung, und O. Benndorf konnte sie in seiner Abhandlung über dieselben Reliefs gesund und vollkommen gerechtfertigt nennen.

Trotzdem habe ich, so oft ich auch die Platten sah, mich niemals an den Gedanken gewöhnen können, sie seien von der Hand eines Praxiteles geschaffen oder auch nur von der eines Künstlers aus seinem Kreise; zudem beschäftigte mich lebhaft die Frage, wie es denn möglich war, dass die Meinungen der verschiedenen tüchtigen Gelehrten über sie dermassen auseinander gehen konnten, dass die einen sie als Werke des Praxiteles, die andern sie, wenigstens eine Zeitlang, als eine Schöpfung der romischen Zeit ansahen. Ich habe daher i. J. 1901 die ganze Litteratur darüber durchstudiert u. die Originale an Ort und Stelle oft untersucht, um womöglich zu einer Klarheit durchzudringen. Was mich nun besonders bei dieser Beschäftigung in Erstaunen setzte, war der Umstand, dass keinem der früheren oder jetzigen Gegner des praxitelischen Charakters des Denkmals, deren Argumente, ich gestehe es offen, mir sehr stichhaltig erschienen, folgende Frage in den Sinn gekommen ist:

Gebt es, da diese Reliefs nach ihrer Ansicht weder von Praxiteles stammen, noch mit der viel besprochenen Stelle des Pausanias etwas zu tun haben, nicht etwa andere alte Zeugnisse, die ihre Existenz und mithin ihre Auffindung in Mantineia erklären und eine Identifizierung mit einem andern Denkmal der Stadt ermöglichen könnten? Die Frage ist um so mehr berechtigt, als nichts uns anzunehmen zwingt, dass in Mantineia nur ein einziges Denkmal existiert hätte, das sich auf den in der alten Kunst so beliebten musikalischen Wettstreit zwischen Apollon und Marsyas bezog.

Eine Untersuchung zum Zwecke der Lösung dieser Frage führte mich zu einem positiven Resultat, das ich i. J. 1902 in einem Aufsatze veröffentlichte[oo]. Ich gebe diese Studie, auf deren Schlussfolgerungen ich trotz des Widerspruches von Hauser[ππ] und Politis[ϱϱ] beharren zu müssen glaube, hier im wesentlichen wieder; über den besagten Widerspruch werde ich mich an geeigneter Stelle äussern.

2. Die Argumente der Praxiteliker.

Da die Lösung des Problems, die ich vorschlagen werde, jede Beziehung der Reliefs zu der Pausaniasstelle und der Werkstatt des Praxiteles ausschliesst, so müssen wir zuerst sehen, auf welchen Argumenten die auch jetzt[σσ-υυ] noch allgemein geltende entgegengesetzte Meinung beruht. Es ist das nötig, weil aus dieser Untersuchung, soviel ich glaube, hervorgehen wird, wie unglaublich schwach diese Argumente sind, welche Menge von Widersprüchen schwersten Gewichtes sich gegen sie erheben lässt, und wie schliesslich alles dunkle und unverständliche, das bei den Verfechtern der Anschauung, die Reliefs gehörten zu dem praxitelischen Bathron, noch bleibt, seine volle Erklarung durch eben die Lösung des Problems findet, die ich vorschlage, und gegen die m. E. keines jener Argumente mit Erfolg gerichtet werden kann.

Pausanias erwähnt gleich bei seinem Eintritt in die Stadt Mantineia durch das Tor von Nestane-Argos einen Doppeltempel, über der er sich folgendermassen äussert (VIII 9, 1): «*Ἔστι δὲ Μαντινεῦσι ναὸς διπλοῦς μάλιστά που κατὰ μέσον τοίχῳ διειργόμενος· τοῦ ναοῦ δὲ τῇ μὲν ἄγαλμά ἐστιν Ἀσκληπιοῦ, τέχνη Ἀλκαμένους, τὸ δὲ ἕτερον Λητοῦς ἐστιν ἱερὸν καὶ τῶν παίδων· Πραξιτέλης δὲ τὰ ἀγάλματα εἰργάσατο τρίτῃ μετὰ Ἀλκαμένην ὕστερον γενεᾷ.* ***τούτων πεποιημένα ἐστὶν ἐπὶ τῷ βάθρῳ Μοῦσα καὶ Μαρσύας αὐλῶν.***»

Der letzte Satz dieses Passus hat die Grundlage geboten, auf der die Praxiteliker ihre Meinung aufgebaut haben. Da aber die Worte des Periegeten, wie auch immer man sie in Be-

ziehund auf unsere Relies fassen mag, sei es als Beschreibung der Platte 215 mit den Figuren des Apollon, Skythen und Marsyas oder aber als zusammenfassende Beschreibung aller drei Platten, nicht mit den darauf befindlichen Darstellungen übereinstimmt, weil die eine nur Apollon, nicht aber eine Muse, mit Marsyas bietet, alle zusammengenommen jedoch mehrere Musen, nicht eine einzelne (**Μοῦσα**), so sahen sich die Praxiteliker, um ihre Meinung annehmbar zu machen, zu sehr gewagten Massregeln veranlasst.

Zuerst einmal nahmen sie an, die Pausaniasstelle müsse emendiert werden, denn, von dem Fundort des Reliefs abgesehen, ist, wie Amelung sagt[1], «eine Zusammenstellung *einer Muse* mit dem flötenden Marsyas ganzsinnlos» Hierüber sei mir erlaubt zu bemerken, dass diese eigentümliche Theorie den Archäologen erstnach der Entdeckung der Reliefs von Mantineia in den Sinn kam, als sich nämlich die Notwendigkeit einstellte, den Text des Pausanias zu verändern, um eine Übereinstimmung mit den Reliefs zu ermöglichen. Vorher hatten de Witte[2], Stephani[3], Michaelis[4] u.a. es ganz natürlich gefunden, wenn bei Marsyas nur eine Muse steht, und manche Denkmäler mittelst unserer Pausaniastelle erklärt. Nur O. Jahn[5] hatte diese Korrektur vorgeschlagen, ohne jedoch Zustimmung zu finden.

Zum zweiten behaupteten die Praxiteliker, keine Stelle der alten Schriftsteller, kein Denkmal bezeuge eine aus einer Muse und Marsyas gebildete Gruppe. Auch das ist nicht richtig. Überall und immer, auch gerade bei den Athenern, in deren Theater der berühmte Wettstreit des Marsyas mit Apollon, dem Vertreter der griechischen Musik **κατ᾽ ἐξοχήν**, erfunden und

[1] Die Basis von Mantineia S. 8.
[2] Élite céramographique II Taf. 70, S. 313. Anm 3.
[3] Compte-rendu pour 1862 S. 106.
[4] Die Verurtheilung des Marsyas auf einer Vase von Rubo (Tübingen 18(4).—Arch. Zeit. 1869, 91 fg.
[5] Philologus, Bd. 28, 7, 65.

ausgebildet wurde, betrachtete man Marsyas als den Vertreter der asiatischen Muse des Flötenspiels; nichts war mithin natürlicher, als dass die Kunst ihm eine der Musen beigab, insbesondere die Repräsentantin des asiatischen *Flötenspiels*. Sehen wir doch auch, wie auf dem bekannten Mosaik des Monos[1] neben der Muse des Flötenspiels Euterpe Marsyas' Vater Hyagnis allein dargestellt ist, der zuweilen den Marsyas als Erfinder des Flötenspiels vertritt.

Wenn also Praxiteles in Mantineia eine Gruppe von Marsyas und der ihm vertrauten Muse auf der Basis einer Statue Apollons abbildete, des Gottes, der die griechische Musik repräsentiert, so war sein Werk an und für sich durchaus mit der griechischen Mythologie im Einklang und bedeutungsvoll. In gleicher Weise sehen wir auf andern Denkmälern zur zusammenfassenden Andeutung des Sieges Apollons über Marsyas den Gott seine Leier auf einen kleinen, ihm gewissermassen als *Atlas* dienenden Marsyas stützen[2].

Die Gegner haben als Argument angeführt, wir kannten auf den Denkmälern keine solchen Dastellungen eines flötenden Marsyas mit nur einer Muse bei ihm. Aber auch das ist nicht ganz genau. Richtig ist nur, dass solche Darstellungen notwendigerweise auf den griechischen Werken sehr selten waren, da sei meistens under dem Einfluss der Mythen des attischen Theaters entstanden, die bekanntermassen den erbitterten, leidenschaftlichen Kampf der griechischen Musik gegen ihre phrygische oder lydische Schwester versinnbildlichten, deren Repräsentant eben Marsyas war. In allen übrigen Mythen waren die Musen dem Marsyas innig befreundet, wie das sogar in dem Mythus des attischen Theaters angedeutet wird, indem sie als Schiedsrichter zwischen ihm und Apollon

[1] Antike Denkm. d. D. Arch. Inst. I 49.
[2] Gerhard, Ant. Bildwerke 84,3. — Michaelis: Annali dell'Instituto 1858, 342.

dienen; denn als Schiedsrichter nimmt niemand seinen Feind, sondern den Freund, auf dessen unparteiisches Urteil man vertraut. So sehen wir denn auf manchen Vasengemälden entweder eine Muse in freundlicher Haltung bei dem flötenden Marsyas stehen, während eine andere sich vertraulich auf seinen Gegner Apollon lehnt[1], oder aber es bildet in personenreichen Darstellungen Marsyas eine besondere vertrauliche Gruppe mit einer Muse, die bei ihm als Freundin und Beschützerin steht. Seine Vertraulichkeit mit einer der bei ihm



Abb. 118.

stehenden Musen oder musikfreundlichen Gottheiten ist zuweilen so gross, dass es sich ohne jeden Zwang auf sie stützt, wie z. B. auf dem Vasenbilde[3], dem unsere Abbildung 118 entnommen ist.

Es hindert uns also garnichts, anzunehmen, dass die Gruppe von Marsyas und einer Muse, die wir in der Mythologie und den sostigen Quellen der Vasenmalerei so natürlich finden, nicht weniger naturlich zur Ausschmückung einer Basis erschien, die, wie das hier besprochene Bathron in Mantineia, die Statuen der Leto, der Artemis und des Apollon, der den Marsyas besiegt hatte, zu tragen bestimmt war.

[1] Coll. Tischbein Bd. V Taf. 8 = Overbeck, Kunstmythologie, *Apollon* S. 452, *Atlas* Taf. XXV 2. — Reinach, Répertoire des vases peints Bd. II. S. 335.

[2] Reinach, Répertoire des vases peints I S. 103.

[3] Overbeck a. a. O. Taf. 25 N° 3.

Ich wenigstens denke mir die von Pausanias erwähnte Gruppe ähnlich wie den hübschen kyzikischen, Münztupus[1], der, offenbar irgendein berühmtes Relief kopierend, den Satyr der Tanzkunst vor einer Nymphe oder Muse derselben Kunst tanzend darstellt[2]. Dementsprechend wird der Satyr Marsyas auf dem Bathron von Mantineia vor der Muse des Flötenspiels flötend abgebildet gewesen sein. Wir können ihn uns gleichfalls vorstellen, wie uns ein Vasenbild Pan bietet, der nach der arkadischen Überlieferung die Syrinx erfunden haben sollte, nämlich vor der Muse des Leierspiels oder, wie de Witte wiil, vor der arkadischen Göttin Artemis Hymnia[3] stehend.

Ich behaupte also, dass die Pausaniasstelle, die über nur eine Muse bei Marsyas spricht, an und für sich durchaus keiner Korrektur bedarf, da sie weder sprachlich noch mythologisch noch auch in technischer Beziehung Anstoss erregt. Wie gefährlich es ist, die Texte der alten Schriftsteller zu korrigieren, besonders wenn sie, wie der vorliegende, auch grammatisch vollkommen in Ordnung sind, dürfte beinahe überflüssig sein zu erwähnen.

Aber nehmen wir immerhin einmal an, die Stelle wäre wirklich nicht gesund. Wie emendieren sie nun die Praxiteliker?

Fougères und nach seinem Vorgang manche andere machen aus Μοῦσα einfach Μοῦσαι und glauben, durch «diese leichte Korrektur» erreicht zu haben, dass die Reliefs mit Pausanias' Beschreibung übereinstimmen. Aber damit ist's nichts; auch bei Annahme dieser Emendation entspricht der Text durchaus noch nicht den uns vorliegenden Darstellungen, denn *er erhält kein Wort über die Hauptperson in ihnen und im Mythus selbst, Apollon*, was m. E. ein entscheidender Mangel ist. Wenn

[1] Jahrbuch des Kais. D. Archæol. Instit. Bd. III (1888) S 296, Taf. 9, 29.

[2] Vgl. den mit Namen versehenen *tanzenden* Marsyas auf einem Spiegel aus Praeneste: Monum. d. Inst. 9, 29, 2.

[3] De Witte, Élite céramographique II 93.

Pausanias die Reliefs wirklich vor Augen gehabt hätte, so hätte er sie leicht mit aller Genauigkeit und Kürze nach seiner Gewohnheit in den wenigen Worten beschreiben können: «Μοῦσαι, Ἀπόλλων καὶ Μαρσύας αὐλῶν».

Kein Wunder also, wenn andere Gelehrte, wie Robert, Reinach, Waldstein, Politis und Amelung Fougères' Korrektur als nicht annehmbar verwarfen. Amelung sagt sogar ganz richtig (S. 8): «eine antike Darstellung, nur aus Musen und Marsyas bestehend, ist von vornherein undenkbar». Aber in ihrer Versuchen, einen andern Ausweg zu finden, sind auch sie nicht glücklicher gewesen.

Sie nahmen an, dass Pausanias bei seinem Eintritt in den Tempel, ohne sich um die beiden andern Platten «mit den Musen» zu kümmern, nur die erste Platte beschrieb, die nach ihrer Ansicht die Vorderseite des Bathron bekleidete, u. ganz einfach — «tout simplement», wie S. Reinach sagt — den mit einem langen Gewande bekleideten Apollon für ein Weib, eine Muse, hielt, den Skythen aber als eine untergeordnete Person wegliess. S. Reinach betrachtet dies sogar für einen Beweis der Unwissenheit (preuve de l'ignorance) des armen Pausanias; ich möchte allerdings bezweifeln, dass dieser jeden Mut gefunden hätte, sein Buch zu schreiben, wenn er hätte ahnen können, was ihm von den ratlosen Archäologen leichten Herzens zur Last gelegt werden würde.

Gewiss, wenn es sich um eine Darstellung des Apollon Kytharoedos für sich allein handelte, so hätte vielleicht ein moderner Gelehrter auf den Einfall kommen können, dass auch Pausanias selbst, der indessen diesen Typus des langgewandigen Apollon aus einer Masse von Darstellungen kannte, sich getäuscht habe — wie das eben bei nicht wenigen non modernen Archäologen tatsächlich geschehen ist[1] —, indem er wegen der weibisch aussehenden Kleidung den Gott für ein Weib und zwar für eine Muse hielt. Aber im vorliegenden Falle genügten ihm doch, so ungebildet und kurzsichtig auch der Perieget, der sich überall so viel erzählen liess, nach der Ansicht einiger gewessen sein mag, die auf der Darstellung neben Apollon abgebildeten Marsyas und Skythe, um ihm unzweifelhaft sofort die dritte und Hauptperson des Mythus, Apollon, ins Gedächtnis zu rufen, der *ohne jede Ausnahme auf allen Denkmälern erscheint, die sich auf seinen allbekannten Wettstreit mit Marsyas beziehen.* Wie sollen wir also glauben, der kenntnisreiche Pausanias hätte den in der Darstellung ganz unentbehrlichen Apollon, ohne den sie durchaus unvollständig, sonderbar, ja unerhört wäre, für eine Muse gehalten?

Alle Gelehrten, die auf jede Weise unsere Reliefs mit der Basis des praxitelischen Werkes in Mantineia identifizieren wollen, sind mithin *gezwungen,* sich erstens auf eine willkürliche und unnötige Korrektur eines sprachlich u. mythologisch untadelhaften Textes und zweitens auf die ganz *ungerechtfertigte* Annahme zu stützen, Pausanias habe sich *geirrt,* indem er aus Kurzsichtigkeit oder Unkenntnis oder Flüchtigkeitt den Apollon nicht erkannt habe, den wir doch alle wegen des dabeistehenden Skythen sofort erkennen!

Aber selbst damit konnten die Praxiteliker sich noch nicht zufrieden geben; sie brauchten eine dritte, noch kühnere und noch weniger gegründete Hypothese. Denn sie wollten niemand geringerem als Praxiteles oder wenigstens seiner

[1] Um die Ansicht, Pausanias habe den Apollon für eine Muse gehalten, zu unterstützen, schreibt Amelung (S. 8), dass Fougères in denselben Irrtum verfallen sei, als er die Reliefplatte in Mantineia entdeckte. Diesen Vorwurf erwähnt auch Politis (S. 53), indem er dabei sagt, Amelung beziehe sich vielleichte auf den schriftlichen Bericht, den der französische Archäologe gleich nach der Entdeckung der Reliefs dem griechischen Unterrichtsministerium in Athen eingereicht habe. Wie es scheint, hat Politis nicht beachtet, dass Fougères sich nachdrücklich gegen den Vorwuf wehrt (Mantinée S. 540, 2): «Je ne sais pourquoi M. Amelung m'attribue une pareille méprise. Cette phrase reste pour moi un énigme» So würde auch der arme Pausanias protestieren, wenn er noch lebte.

Werkstatt ein Werk zuschreiben, das nicht wenig Unvollkommenheiten, ja offenbare Fehler aufweist — ein Werk, von dem hochstehende Kollegen von ihnen, wie Overbeck, Wolters, Hirschfeld, Hauser, Klein und ein ungenannter «tüchtiger deutscher Gelehrter» aussagten, es könne nicht nur keine Gemeinschaft mit Praxiteles selbst oder auch nur seiner Werkstatt haben, sondern müsse eine Kopie des II. oder I. Jahrhunderts v. Chr. sein —, und mussten zu diesem Zwecke zu Hypothesen greifen, zu denen nicht eine einzige Andeutung in der erwähnten Pausaniasstelle berechtigt. Die Reliefs sollen nach dem einen Werke aus der Jugendzeit, nach dem andern solche aus dem Greisenalter des Künstlers sein, nach mehreren endlich soll Praxiteles sie nur entworfen, die Ausführung aber einem so ungeschickten Schüler übertragen haben, dass selbst die Hand des Praxiteles seine groben Fehler zu verbessern nicht imstande war! Zur Bezeichnung der Beharrlichkeit, mit der die Praxiteliker ihre Meinung durchzufechten suchen, genügt es meiner Ansicht nach, einige von den Äusserungen ihres neuesten Vertreters, N. G. Politis zu citieren, der die Ansichten und Argumente seiner Vorgänger in geschickter Weise susammenfasst.

Bei der Beurteilung der technischen Ausführung der Reliefs erkennt er (S. 57) mit Recht an, dass «der Zwiespallt zwischen Erfindung und Ausführung *ausserordentlich gross* ist: nicht nur herrscht vielfach, sagt er, eine *unangenehme Härte,* sondern, was viel wichtiger ist, es verunzieren auch **unverzeihliche** *technische Fehler* das Werk, die die Hand eines *nachlässigen* und *ungewandten* **Marmorarbeiters** verraten. Der linke Arm des Skythen der zuerst *schlecht* angesetzt war, höher als er hätte sein sollen, wie die Spuren auf der Platte zeigen, ist später ausgebessert worden, aber so **ungeschickt**, dass er jetzt wie verrenkt aussieht; u. am rechten Arm des Marsyas zeigt sich beim Fleisch am oberen Umriss neben dem Kopf des Oberarmbeines eine plötzliche Abmagerung, wie wenn hier *ein Muskel fehlte*». Anstatt nun aber dem ganz natürlichen Gedanken Raum zu geben, dass es sich um späte Kopien von einem Werke aus guter Zeit handelt, von dem sie, wie eben alle Kopien hervorragender Werke, ein «undefinierbares Parfüm praxitelischer Anmut»[1] überkommen haben, nimmt er als sicher an dass dem Vollbringer solcher ungeheuerlichen Leistungen, e. solchen «nachlässigen und ungewandten Marmorarbeiter», die Ausfuhrung eines Entwurfs für die Ausschmückung eines öffentlichen und sicherlich teuer bezahlten Denkmals anvertraut worden sei, und von wem? von Praxiteles, der dazu noch nach desselben Archäologen Meinung in so «ungeschickter» Weise die Fehler des Marmorarbeiters ausgebessert haben soll! Die Sache ist lehrreich genug.

Gewiss haben grosse Kunstler aller Zeiten wegen Überhaufung von Auftragen oft die Ausführung ihrer eigenen Entwürfe andern Kunstlern ihrer Schule überlassen. Ich möchte jedoch sehen, wer in aller Welt imstande wäre, in solchen Werken hervorragender Meister neuerer oder älterer Zeit, wie Praxiteles eben einer war, auch nur eine einzige derartige Patzerei nachzuweisen, wie sie Politis an diesen aufzählt, der übrigens noch vergessen hat, die ungeschlachten, ich möchte beinahe sagen, mit der Elephantiasis behafteten Füsse der singenden Muse hinzuzusetzen, sowie die anatomisch unrichtige und naturwidrige Wendung der Brust des wie aus einem aufgequollenen Brette gearbeiteten Marsyas, die Einäugigkeit der Muse mit den Flöten u.a.m.

Alle von Politis und andern als Beispiele *gleicher* Nachlässigkeit angeführten Mängel an Kunstwerken sind schlecht gewählt; die Reliefs der Basis des Bryaxis zeigen keine *Nach-*

[1] Perrot, Praxitèle S. 39.

lässigkeit in der Ausführung noch auch solche entsetzlichen Fehler wie die Basis von Mantineia, sondern nur die schon allgemein anerkannte Unerfahrenheit der Hand des damals noch jungen Bryaxis, da diese Basis ein Erstlingswerk von ihm ist (vgl. oben S. 167); und die in der Ausführung prachtigen rhamnusischen Reliefs (s. S. 167 fg.) sind nicht nur der Hand des Agorakritos nicht unwürdig, sondern fordern geradezu das Urteil heraus, dass sie Schöpfungen der Werkstatt des Pheidias selbst sind. Wo gibt es denn an der praxitelischen Dreifussbasis (S. 154 fg.), die Benndorf heranzieht[1], oder unter den Unvollkommenheiten der Parthenonreliefs, auf die sich andere berufen haben, auch nur einen einzigen derartigen technisch unverzeihlichen Fehler oder e. Beispiel von so unangenehmer Harte, Trockenheit, anatomischer Verrenkung u.s.w., wie sie Politis selbst an den Leistungen des Marmorarbeiters in Mantineia auszusetzen hat? Übrigens ist auch das einzige Beispiel, durch das er uns zu überzeugen sucht (S. 54), dass grosse Künstler zuweilen die Ausfuhrung ihrer «Entwurfe» unbedeutenden Marmorarbeitern übertrugen, gänzlich unbrauchbar, da es auf nichts anderem als e. Irrtum von Kawwadias beruht. Timotheos, um den es sich handelt, hat nicht etwa gegen Bezahlung «ὑποδείγματα», d. h. Entwürfe, geliefert, nach denen die Statuen für die Giebelfelder des Tempels in Epidauros von «unbedeutenden Marmorarbeitern» ausgeführt worden wären, sondern er selbst hat die betreffenden schönen Relief (τύποι=Metopen) gearbeitet, die etwas ganz anderes als Werke von «untergeordneten Künstlern» waren (s. oben S. 153). Ich bin gewiss mit Politis' Ansicht einverstanden, dass die hervorragende Harmonie u. Kraft in der Komposition der mantineischen Reliefs wie auch die in jeder Figur bemerkbaren Stilelemente darauf hinweisen, dass ihre Erfindung nicht dem ungeschickten Arbeiter zugeschrieben werden darf, der sie angefertigt hat, dass Erfindung und Entwurf vielmehr einem tüchtigen Künstler angehören, der indes auch Typen von andern grossen Meistern übernommen hat[1]. Das beweist aber durchaus nicht, dass die Platten von Mantineia aus der Werkstatt des Praxiteles hervorgegangen sind, sondern bezeichnet sie einfach nur als Kopien von berühmten Kompositionen und Typen e. Zeit, die weit vor der liegt, auf die die grausame Ungeschicklichkeit des Marmorarbeiters, die über dem ganzen Werke liegende Trockenheit und jene unangenehm berührende Kälte, an der die Kopien aller Zeiten leiden, uns schliessen lassen.

Wir müssen nun entlich fragen: Ist es denn wenigstens gewiss, dass die Reliefs ein Bathron bildeten, sodass wir sie mit den Praxitelikern auf das von Pausanias erwähnte beziehen könnten? So sicher das auch von allen angenommen worden ist, ich muss es trotzdem sehr bezweifeln. Und wie berechtigt meine Zweifel an und fur sich sind, erkennt man schon aus den ganz auseinander gehenden Meinungen der Praxiteliker, sobald es sich darum handelt, Form und Grösse des «Bathron» festzustellen; es ist

[1] Jahreshefte Bd. II, S. 260. S. auch oben S. 169, Anm. 1

[1] Ich sehe, dass Politis S. 63, gewiss aus Versehen, schreibt, nach meiner Ansicht sei das Original nicht das Werk e. hervorragenden Künstlers, sondern ein *εὐτελὲς σύρραμα ποικίλων περιφήμων τύπων* (eine wertlose Zusammenstoppelung verschiedener berühmter Typen), ein *ἐλεεινὸς κέντρων δι' ἐράνου ἀπαρτισθεὶς* (e. elender, durch Anleihen zusammengebrachter Centone). Ich habe mich nirgends solcher Ausdrucke bedient, u. auch an den Stellen, auf die Politis verweist, spreche ich nur über die Kopie, nicht über das Original. Niemals ist es mir in den Sinn gekommen, dieses in derartiger Weise zu benennen, um so weniger als sogar die grössten Künstler jeden Augenblick in ihren Kompositionen auch einige von ältern Künstlern bereits geschaffenen Typen entlehnten. Merkwürdig ist es, dass Politis übersieht, wie nicht ich, sondern gerade die Praxiteliker die Meinung ausgesprochen haben, die Gestalten der mantineischen Reliefs seien «e. einfache Nebeneinanderstellung verschiedener aus Statuen bekannter Typen», eine Meinung, die gerade ich zuerst und ausführlich bekämpft habe (Journ. d'arch. num. a. a O. 287 fg.); ich sage dort ausdrücklich: «Es ist mir wirklich unbegreiflich, wie von hervorragenden Gelehrten diese Darstellungen als Kopien von Statuen betrachtet worden sind, die man von hier oder dort, ohne irgend einen innern Zusammenhang unter sich, entnommen habe».

ihnen nicht möglich gewesen, zu einem definitiven oder wenigstens überzeugenden Resultat zu gelangen, obschon sie alle Wege versucht haben, um aus den drei Platten u. einer vierten, die fast allgemein als ursprünglich vorhanden und später verloren betrachtet wird, ein Bathron zu bilden.

So hat Fougères, letzthin auch Politis, angenommen, das Bathron sei genau quadratisch gewesen, indem jede seiner vier Seiten mit nur e. Reliefplatte gescmückt gewesen sei. Overbeck äusserte mit Recht gegen eine solche Auffassung, selbst wenn man die drei Figuren der aus Leto u. ihren Kindern bestehenden Gruppe, die nach Pausanias' Zeugnisse auf den praxitelischen Bathron in Mantineia stand, wie Soldaten in Compagniefront anordne, so würde die Grösse des fougèresschen Bathron doch nicht genügen, um sie unterzubringen. Noch richtiger bemerkte Waldstein gegen Fougères' Meinung, dass es bei der Basis eines im innern Teile der Cella eines Tempels aufgestellten Kultbildes weder gebräuchlich noch auch möglich gewesen sei, alle ihre Seiten mit Reliefs zu versehen, sondern nur die Vorderseite, weit sonst der Besucher, un die Reliefs auf der Basis alle sehen zu können, um das Kultbild hätte herumgehen müssen, das im allgemeinen an der Wand im Hintergrunde der Cella postiert wurde, ohne einen so grossen Abstand von ihr, dass es m glich gewesen wäre, aus einer gewissen Entfernung auch die Reliefs auf der innern Seite anzusehen und zu bewundern, weshalb diese denn auch ohne Bildschmuck gelassen wurde. Es ist auch ganz unwahrscheinlich, dass ein solches Herantreten und Herumgehen der Beschauer um das Bathron des Kultbildes im Adyton des Tempels gestattet war.

Fougères blieb trotzdem bei seiner Ansicht und versicherte (Mantinée S. 545), ein Bathron von 1,36 M. Länge sei ausreichend gewesen, da man sich die Darstellung so zu denken habe, dass Leto auf dem Throne sass und Apollon und Artemis als kleine Kinder abgebildet neben ihr standen — etwas ganz unwahrscheinliches, das durch kein Beispiel gestützt wird. Die Idee eines kleinen quadratischen Bathron wird auch dann nicht annehmbarer, wenn Politis (S. 57) meint, Pausanias' Worte «**Λητοῦς καὶ τῶν παίδων**» bedeuteten die Darstellung einer Leto mit den unmündigen Kindern Apollon und Artemis im Arme, wie auch Euphranors «Latona puerpera Apollinem et Dionam infantis sustinens» abgebildet gewesen sei. Politis beachtet nämlich nicht, dass Pausanias die besagten Worte in Bezug auf den *Tempel* gebraucht, während er bei der Erwähnung des praxitelischen Werkes gleich nachher den Ausdruck «**τὰ ἀγάλματα**» anwendet, der gewiss nicht auf *eine* Statue der Leto mit ihren kleinen Kindern im Arme gehen kann[1].

Waldstein meinte, indem er sich auf andere, bekanntere Beispiele stützte[2], sämtliche vier Reliefplatten hätten nur die Vorderseite des Bathron geschmückt. Dadurch verfiel er aber dem entgegengesetzten Übel, ein Bathron von nicht weniger als 5.41 M. Länge zu bilden, dem er dann durch Zusatz von vielen aufeinander geschichteten Lagen unter und über den Reliefs eine entsprechende Höhe geben muss: ja er muss dann zur Füllung der so entstehenden riesigen Fläche bei den drei Statuen ganz kolossale Dimensionen annehmen, während der Perieget garnicht von übergrossen, sondern von gewöhnlichen Figuren für einen mässig grossen Tempel spricht.

So hat Waldstein denn e. riesiges Monument

[1] Man vergl. die Stelle in den Megarica des Pausanias (I 44, 2): «*καὶ ἄλλα ἀγάλματά* ἐστι, Πραξιτέλους ποιήσαντος, *Λητὼ καὶ οἱ παῖδες*» mit der Kopie der Statuen auf den megarischen Münzen (P. Gardner and Imhoof-Blumer, Numism. Comment. on Pausanias S. 7 Taf. A.X), aus der wir ersehen, dass es sich um drei nebeneinander stehende Statuen dreier erwachsener Gottheiten handelt. Man sehe auch Strab. XIV 640e «(ξόανον) ἡ Ὀρτυγία παρέστηκεν ἑκατέρᾳ τῇ χειρὶ παιδίον ἔχουσα».

[2] Vgl. auch die oben (S 169) gegebene Beschreibung der rhamnusischen Basis aus Pheidias' Werkstatt.

konstruiert (Abb. 119)[1], das Fougères selbst Veranlassung gab, zu schreiben (Mantinée et l'Arcadie S. 547): «Die Hauptstädte Europas und Amerikas könnten sich an Herrn Waldstein wenden. um in Übereinstimmung mit dem modernen Geschmack die leeren Flächen ihrer Plätze auszufüllen. Ich bezweifle aber, dass Praxiteles diese ins ungeheure gehende und alles

Abb. 119.

versperrende Kunst adoptiert hat, besonders für einen Tempel mittlerer Grösse, dessen Cella aus zwei mit dem Rücken aneinander stossenden und durch eine Wand geschiedenen Heiligtümern bestand».

Die Fehler beider Konstruktionen des Bathron, wie sie von Fougères und Waldstein gegeben werden, suchte der Engländer P. Gardner durch einen dritten Entwurf, der gewissermassen ein Mittel zwischen beiden bildete, zu heben. Er nahm namlich mit Waldstein an, dass alle Platten auf der Vorderseite des Bathron angebracht gewesen seien, dass es aber nicht vier gegeben habe, sondern nur drei, d.h. nur so viele erhalten sind. Er dachte sich also ein Bathron von nur 4.08 u. Länge, statt des waldsteinschen von 5.44, und setzte die Platte mit Apollo und Marsyas in die Mitte, die beiden andern mit den Musen rechts und links von ihr (s. die von ihm gegebene Abbildung). Aber auch dieser Entwurf. dessen Grösse von den kolossalen Dimensionen des waldsteinchen nur wenig absteht, wurde von Fougères und Amelung als anhaltbar bewiesen, da er aus verschiedenen technischen Gründen unmöglich ist, und Gardner selbst musste ihn nach einem Jahre, von Amelung überzeugt, fallen lassen. Letzterer wiederum schlug seinerseits folgende Anordnung der Platten vor, die insofern von Bedeutung ist, als sie sich auf die architektonischen Beobachtungen von W. Dörpfeld stützt.

Letzterer hatte nämlich bemerkt[1], dass die für den Beschauer rechte Kante der Platte mit Apollon und Marsyas (N° 215) einen rechten Winkel gebildet haben muss mit der linken Kante der Platte (N° 216), auf der die Muse mit den zwei Flöten steht. Dagegen passt die andere Platte der Musen (N° 217) nicht an die linke Kante der Platte mit Apollon und Marsyas, sondern befand sich auf der entgegengesetzten Seite von jener, die Platte 216 mit den andern drei Musen auf der rechteckigen Basis innehatte.

Diese Anordnung wird, abgesehen von andern technischen Beobachtungen, noch durch folgende Tatsachen gestützt.

1. Die Linien des unteren Profils der Platte mit Apollon und Marsyas sind viel tiefer ausgeschnitten als die entsprechenden der beiden

[1] Amer. Journ. VII, 1890 Taf. I-II.

[1] Amelung S. 9-10.

Platten mit den Musen; die erste kann sich also mit diesen unmöglich auf derselben Seite des Bathron befunden haben.

2. Bei beiden Platten mit den Musen ist an der einen Seite, und zwar bei der einen an der rechten, bei der andern an der linken, ein breiteres Feld freigelassen. Dieses Feld ist genau um so viel breiter wie beide Platten an der entgegengesetzten Seite durch ihre Zusammenfügung mit den Platten der Vorderwand gewannen.

Diese Resultate Dörpfelds und Amelungs können richtig und als auf technischen Gründen beruhend unwiderleglich sein[1]; ob aber durch diese Anordnung der Platten ein **Bathron** zustande kommt, möchte ich billig bezweifeln. Allerdings nimmt Amelung, um eben in dieser Weise ein Bathron von den für die drei Statuen nötigen Dimensionen herauszubekommen, als sicher an, es fehle *eine, aber auch nur eine* Platte — wer bürgt uns aber dafür, dass nicht mehr Platten verloren gegangen sind? — und begründet diese seine Annahme durch die allgemein herrschende Meinung, die auf den beiden erhaltenen Platten dargestellten weiblichen Figuren seien *sechs von den neun Musen.* So sonderbar es nun auch im ersten Augenblick erscheinen mag, ich wage dennoch zu behaupten, dass wenigstens zwei von den als Musen aufgefassten Figuren, und zwar die auf beiden Platten in der Mitte der Szene befindlichen, *keine Musen sind.* Ich werde nachher bei der Erklärung der Darstellungen im ganzen den Beweis dafür liefern.

Für jetzt bemerke ich nur, dass weder diese beiden sogenannten Musen noch auch die übrigen vier jene typischen Instrumente und Attribute in den Händen halten, wie sie stets die Musen charakterisieren, wenn diese unter der typischen Neunzahl erscheinen, die seit der alexandrinischen Zeit gang und gäbe ist. Die Attribute, die hier drei der Musen führen, sind sämtlich *Musikinstrumente;* die eine von ihnen hält zudem ein solches Instrument von ganz sonderbarer Gestalt, das sonst auf keinem andern Denkmal in der Hand einer der neun Musen vorkommt. Aber über diese Fragen wird am geeigneten Platze gesprochen werden.

Es genüge hier zu bemerken, dass auch Amelung, der durch eine Platte mit noch drei Musen die Lücke in der Reihe für das Bathron ausfüllen will, über seine Ergänzung folgende wichtige und sehr richtige Bemerkungen macht, die allein schon genügen würden, um zu beweisen, wie wenig glücklich seine Theorie ist:

«*Sicher* können wir aus dem, was uns geblieben, nur schliessen, dass die Komposition der Vorderseite weder inhaltlich noch formell symmetrisch geordnet war, und **wir können ein Erstaunen und Befremden hierüber nicht unterdrücken.** Soweit unsere Kenntnis bisher reichte, **wurden Darstellungen für einen derartigen Zweck immer durchaus symmetrisch angeordnet.**

Merkwürdig erscheint es Amelung auch, und mit Recht, dass die «Musen» der beiden Seitenwände seines Bathron nicht nur an dem Vorgang auf der Hauptseite gar keinen Anteil nehmen, sondern auch unter sich keine lebendigen Gruppen bilden, da die einzelnen Figuren wie Statuen ohne gegenseitige Beziehungen neben einander stehen.

Also auch das von Amelung ausgesonnene Bathron ist derart, dass er selbst seine Verwunderung nicht verbergen kann über das sonderbare und unzusammenhängende der Darstellungen, leider ohne dass er dadurch zu der Erkenntnis geführt würde, dass wahrscheinlich nicht nur eine, sondern mehrere Platten abhanden gekommen sind. Allerdings würde dadurch sein Bathron unmöglich werden, da es viel grössere Dimensionen annimmt, als für die drei praxitelischen Statuen von Mantineia gebraucht werden.

Ein weiterer Vorschlag für die Form des

[1] Politis hat einige sehr beachtenswerte Einwendungen gemacht, über die ich am Ende meines Aufsatzes sprechen werde.

Bathron ist nicht gemacht worden, aus dem einfachen Grunde, weil eben alle möglichen Weisen und Grössen erschöpft sind, welche die erhaltenen Platten mit Hinzunahme einer vierten erlauben, und zwar ohne dass man nun erreicht hätte, die Platten so anzuordnen, dass dabei eine gegen schwer wiegende Bedenken geschützte Form des Bathron gefunden wäre. Das hat mich zu der Schlussfolgerung geführt, dass diese Reliefs eben *niemals ein Bathron für Statuen* bildeten, sondern irgendetwas anderes, das wir also zu suchen hätten, und das gegen alle obigen Widersprüche gesichert sein muss.

3. Ein neuer Weg zur Erklärung der Reliefs.

Den neuen Weg, den wir behufs richtiger Auffassung der Reliefs aus Mantineia einzuschlagen haben, weist mir eine mit der Entdeckung der Reliefs verknüpfte Tatsache, deren Bedeutung merkwürdigerweise alle Archäologen mit Ausnahme von Bie übersehen haben.

Pausanias trat, wie bekannt, in die Stadt Mantineia durch das Tor der Strasse von Nestane-Argos [1] ein. Da er nun sofort als erstes Baudenkmal, das er dort traf, den Doppeltempel anführt, in dem das Bathron mit den praxitelischen Statuen lag, anderseits aber die durch Fougères' Ausgrabungen aufgedeckte byzantinische Kirche, in der unsere Reliefs als Fussplatten verwandt gefunden wurden, viel südwestlicher liegt, zwischen den Toren nach Tegea und Pallantion, so kann diese byzantinische Kirche nicht auf der Stelle des alten Doppeltempels erbaut worden sein, wie man im ersten Augenblicke annehmen möchte. Es ist ausserdem folgender wichtiger Umstand bekannt. Der Kopf der «Muse», die ein zusammengerolltes Manuskript in der Hand hält (Platte N° 217), ist nicht in derselben byzantinischen Kirche gefunden worden, sondern schon drei Wochen vor der Entdeckung der Platten in einer hellenisch-römischen Stoa *beim Theater*, das wiederum in grosser Entfernung von der byzantinischen Kirche, fast im Centrum der Stadt, gelegen ist. «Nun ist es nicht denkbar, sagt Bie sehr logisch (S. 3254), dass der Kopf aus der Kirche an diesen Ort kam, sondern es ist nur möglich, dass die Platten von diesem Orte in die Kirche gekommen sind; denn das kleine Kopfbruchstück brauchte zu keinem Zwecke transportiert zu werden, wogegen man die Platten zum Fussboden brauchte und das nutzlose Bruchstück dort liegen liess, woher man sich die Platten holte».

Demgemäss schliesse ich also, dass wir vielmehr im Centrum der Stadt und zwar im Theater oder in nächster Nähe von ihm das Denkmal zu suchen haben, zu dessen Schmuck die Reliefs dienten, nicht aber in dem Tempel, in dem Pausanias das praxitelische Bathron sah, da dieser Tempel in grosser Entfernung vom Theater lag und zwar bei dem Tore, durch das Pausanias in die Stadt Mantineia eintrat [1].

[1] Das Tor ist auf dem von Fougères veröffentlichten topographischen Plan des alten Mantineia (Bulletin de corr. hell. XIV Taf. I und Mantinée Taf. X) mit dem Buchstaben F bezeichnet.

[1] Ich bin hier gezwungen, Politis' Bemerkungen gegen diese Schlussfolgerung anzuführen. «Die Bedeutung dieses Arguments, sagt er, kann ich nicht erkennen, noch auch verstehen, wieso es sicherer erscheint, den Ort für das Monument, zu dem die Platten dienten, nach dem Punkte zu bestimmen, wo nicht etwa die Platten selbst, sondern nur ein kleines Stück von ihnen gefunden worden ist. Dieses Stück, nicht einmal faustgross, kann sehr leicht nach seiner Absprengung von der Platte irgendwie an einen weit entfernten Ort geraten sein; bei den grossen Platten dagegen ist es logischer anzunehmen, dass sie von einem Gebäude entnommen wurden, das möglichst nahe bei der Kirche lag. Wo auch immer wir in der Nähe des Tores, durch das Pausanias hereinkam, das Heiligtum der Leto ansetzen mögen, jedenfalls muss es nahe bei der Kirche gelegen haben; dasjenige, in dem der Kopf aus Mantineia gefunden wurde, ist im Gegenteil das am weitesten von ihr abgelegene Gebäude der Stadt». Trotz alledem, erwidere ich darauf, sind nicht nur die Entfernungen zwischen dem Tor und der Kirche und zwischen der Kirche und dem Theater beinahe gleich, sondern Politis vergisst auch die unzähligen Beispiele, aus denen wir wissen, dass die Christen, von denen die antiken Trümmerstätten ausgebeutet wurden, bei der Erbauung ihrer Kirchen die zum Bau brauchbaren Platten oft aus sehr grossen Entfernungen herbeischleppten, dagegen an Ort und Stelle liessen, was an kleinen Stücken schon

Es erhebt sich nun die Frage: Gab es jemals oder konnte es im Theater von Mantineia oder nahe bei ihm ein Monument geben, zu dessen Schmuck Reliefs mit Darstellungen der Musen und des Wettstreites zwischen Apollon und Marsyas passten?

Das Beispiel des bekannten alten Theaters in Arles, in dem das Bema des Proskenion mit Reliefs geschmückt ist, die eine ähnliche Darstellung, Marsyas, Apollon und Skythen, zeigen [1], sowie ferner die Beispiele analoger Platten am Bema des Dionysostheaters in Athen und der in der Orchestra des Theaters von Delphi entdeckten Platten [2] machen diese Annahme von vornherein wahrscheinlich.

Bevor wir jedoch an die Untersuchung des Theaters von Mantineia gehen, müssen wir sehen, was denn die Reliefs von Mantineia wirklich darstellen, denn so sonderbar es auch scheinen mag, die «Musen» auf diesen Platten sind bis jetzt noch nicht hinreichend verstanden und erklärt worden.

4. Erklärung der Darstellungen auf den Reliefs.

Bisher haben die Gelehrten ihre ganze Aufmerksamkeit nur auf die Frage gerichtet, ob die Reliefs Werke des Praxiteles sind oder nicht; in dem Eifer der Kontroversen vergass man ganz, sich um die Benennung der Musen und die Erklärung ihrer Stellung zu einander zu kümmern. Es ist dabei sehr sonderbar, dass die meisten von den Gelehrten, die sie für Werke jenes Künstlers nehmen, fast mit Geringschätzung betonen, sie bildeten eine einfache Nebeneinanderstellung verschiedener bekannter Typen, die von Statuen berühmter Künstler, wie Myron, Praxiteles und Pheidias, entnommen seien, eine Nebeneinanderstellung ohne Sinn, ohne irgendwelches Leben; als ob es denkbar wäre, dass Praxiteles das Werk selbst geschaffen oder auch nur acceptiert haben könnte, dass seine Statuenschöpfung von einem seiner Schüler durch eine solche Reihe von Kopien bekannter und ohne Sinn und Zusammenhang nebeneinander postierten Typen ver—ziert würde!

Was man beim ersten Anblick bemerkt, ist die Tatsache, dass eine jede der drei Platten— besonders die zwei mit den Musen — eine *in sich vollständige* und technisch von den Darstellungen auf den andern Platten unabhängige Szene bildet, die sich als etwas abgeschlossenes auffassen und erklären lässt, in einem solchen Grade, dass man, wenn zufällig nur eine von den dreien aufgefunden worden wäre, sehr wohl denken könnte, es sei überhaupt ursprünglich nur diese eine vorhanden gewesen, mit einer in sich abgeschlossenen Szene. Man könnte sogar alle drei Platten in ziemlicher Entfernung von einander aufstellen, jede als ein Bild in besonderem Rahmen, ohne dass ihr Wert dadurch im geringsten beeinflusst würde; sie würden so, insbesondere die Platten mit den Musen, Gegenstücke mit unter sich entsprechenden Szenen bieten, ohne von einander abhängig zu sein [1].

Was also die drei Platten als gemeinsames Band zusammenhält, ist nur, dass jede eine den andern inhaltlich ähnliche Szene darstellt.

Betrachten wir nun die eine nach der andern. Auf der ersten (N° 215) haben wir rechts einen mit aller Kraft flötenden Marsyas; der in der Mitte der Platte stehende Skythe leiht ihm ruhig und mit Aufmerksamkeit auf die Melodie horchend sein Ohr, während Apollon, unbewegt und stillschweigend dasitzend, das Ende des Flötenspiels erwartet, um dann sich zu erheben und im Wettstreit mit dem augenblicklich seine

in früheren Zeiten abgebrochen dalag, oder was sie selbst abschlugen, sei es aus Gründen der Glaubenshasses, sei es, um den Transport des brauchbaren Materials zu erleichtern oder es zum sofortigen Gebrauch bei dem Bau schon fertig zu machen.

[1] Stark, Stadtleben, Kunst etc. in Frankreich, 592.— Atlas de la statistique des Bouches du Rhône, Taf. 14, 2. — Overbeck, Kunstmythologie, *Apollon* S. 458.

[2] BCH 1897 S. 600-603: Les bas-reliefs du théâtre de Delphes.

[1] S. weiter unten meine Bemerkungen über die hauserschen Reliefplatten in Rahmen.

ganze Kraft einsetzenden Satyr seine Lyra erklingen zu lassen, vorausgesetzt, dass dies nicht etwa schon vorhergegangen ist.

Auf der zweiten Platte (N° 216) spielt eine der Musen auf einer fremdartigen und sozusagen unbekannten Kithara; sie sitzt dabei auf einem Felsen, um, wenn es nötig ist, das Instrument bequem auf ihre Kniee stützen zu können. Die in der Mitte stehende weibliche Gestalt wendet, gleich dem Skythen der ersten Platte, ihr Ohr der Musik zu, indem sie ruhig und aufmerksam lauscht, wie als Schiedsrichterin, während wiederum die dritte weibliche Figur in ruhiger Stellung, gleich dem Apollon der vorigen Platte, wartet, dass ihre Gegnerin mit ihrem Spiele zu Ende komme und sie selbst dann ihre Kunst im Flötenspiele zeigen könne. Inzwischen begnügt sie sich, mit Aufmerksamkeit ihre Flöten nachzusehen, die ihr im nächsten Augenblick für ihren Wettstreit dienen sollen.

Auf der dritten Platte schliesslich (N° 217) sehen wir wiederum eine ganz ähnliche Szene. Die «Muse» zur Linken singt einen Hymnus, den sie von einem aufgerollten Manuskript in ihren Händen abliest; die Figur in der Mitte hört, wie ein Richter, mit Aufmerksamkeit zu (gleich der mittleren Muse auf der zweiten und dem Skythen auf der ersten Platte), indem sie ihr Gesicht nach der singenden Gestalt hinwendet und in natürlicher Weise mit dem Blick den Ausdruck in deren Antlitz verfolgt. Die dritte «Muse» erhebt, da sie bemerkt, dass der Gesang ihrer Gegnerin sich seinem Ende nähert, ihre rechte Hand und ergreift die wie an einem Pflock in der Wand hängende archaische Lyra, um sofort nach Beendigung des Gesanges sich mit ihrer Kunst auf der Kithara hören zu lassen; dann wird natürlich die zwischen beiden Künstlerinnen stehende Schiedsrichterin, die jetzt der Sängerin ihre ganze Aufmerksamkeit schenkt, sich ihr zuwenden.

Diese Darstellungen sind, meine ich, so deutlich, dass ich offen gestanden nicht recht begreife, wie sie bisher nicht etwa wie oben erklärt, sondern als Kopien von ohne Sinn und innere Verbindung zusammengelesenen Statuen aufgefasst worden sind.

Um zu verstehen, in welchem Masse man diese Figuren der sog. Musen verkannt hat, genügt es schon, daran zu erinnern, dass man von der einzigen von ihnen, die nach dem Zugeständnis der Praxiteliker einiges Leben in sich hat, von der nämlich, welche die Lyra von der Wand nimmt, hat sagen können, sie fuchtele zwecklos mit dem Instrument in der Luft herum, indem sie von einem andern Monumente getreu kopiert sei; während andere nach M. Mayers Vorgang meinen, sie reiche die Lyra der in der Mitte stehenden Muse dar. Ich glaube, wenn man jemand, der in der Nähe steht, etwas reichen will, so hebt man niemals die Hand dermassen in die Höhe, auch wird der Empfänger wenigstens durch irgend ein Zeichen in seiner Stellung oder Bewegung andeuten, dass er die Absicht des andern bemerkt hat und bereit ist, das dargereichte in Empfang zu nehmen, wohingegen hier die in der Mitte stehende Figur durchaus kein solches Zeichen gibt, sondern der gebenden gleichgültig den Rücken zukehrt.

Dass ich in der Deutung der Stellung dieser Muse Recht habe, beweist nicht etwa nur unser Monument, sondern auch zahlreiche andere Denkmäler mit Darstellungen von «Musen», auf denen wir Lyren an der Wand hängen sehen — ein solches Bild bringt unsere Abb. 120 [1] –, sowie viele Stellen der alten Schriftsteller, z. B. Schol. in Pind. (Olymp. I 26): «Ἐπὶ πασσάλων ἔκειντο αἱ κιθάραι διὰ τὸ ἑτοί-

[1] Amphora im Brit. Mus. mit einer Darstellung des Musaios, der Terpsichore und der Melelosa (Meletosa?), publiziert in den römischen Monumenti V Taf. 37 = Reinach, Répert. des vases peints I 142 = Welcker, Ant. Denkm. 3 Taf. 31 = Roschers Myth. Lex. S. 3238. — Lyren an den Wänden einer Schule finden sich u. a. auch auf einem Gefäss im Berlin Mus., hrsg. in Monumenti IX, Taf. LIV. Annali 1871 Taf. F = Reinach a. a. O. S. 196, 326.

μους εἶναι εἰς τὸ ἀναλαβεῖν, ἢ ὅτι ὡς ἀνάθημα ἔν τινι τόπῳ τοῦ οἴκου ἀνάκεινται»[1].

Wie das Relief auf Platte 215 den musikalischen Wettstreit zwischen Apollon und Marsyas darstellt, d. h. den Kampf zwischen der griechischen und der asiatischen Musik, so bilden auch die Personen der beiden andern Platten 216 und 217 nicht etwa eine Nebeneinanderstellung von Typen von Musen ohne Inhalt, sondern *zwei Wettkämpfe* zwischen zwei Paaren von Musen, Repräsentantinnen von vier



Abb. 120.

verschiedenen Musikarten, und zwar erstens (Platte 217) des Gesanges, den die Schriftrolle der singenden Muse bezeichnet, und des alten Kitharaspieles, das die offenbar archaische Form der Kithara bei der Gegnerin der ersten andeutet; und zweitens (Platte 216) des Flötenspiels, durch die Doppelflöten der links stehenden Muse bezeichnet, und der fremdartigen Kitharamusik, die die sonderbar geformte, mit einem Griffbrette versehene Kithara der ihr gegenüber sitzenden Muse besagt, wie ich im folgenden beweisen werde.

Dieses Saiteninstrument suchte Th. Reinach in einer besonderen Studie zu bestimmen. Er konnte ein zweites Beispiel davon bei einer Tanagrafigur im Louvre nachweisen, von der er auch eine Abbildung veröffentlichte[1]. Ich vermute jedoch, dass er sich in der Benennung πανδοῦρα gestäuscht hat. Allerdings haben uns die Alten nichts über die Form der πανδοῦρα überliefert, wir wissen nur, dass es ein Saiteninstrument fremder Provenienz war, mit drei Saiten oder vielleicht auch nur einer einzigen. Da es nun feststeht[2], dass die Pythagoräer, die die Pandura κανὼν nannten, sie zur theoretischen Unterweisung über die verschiedenen Töne benutzten, so dürfen wir folgerichtig nicht annehmen, dass sie mit dem Instrument in der Hand der Muse aus Mantineia identisch ist; denn diese lehrt offenbar nicht die Theorie der Töne, sondern zeigt auf ihrer Kithara die «richtige Musik».

Meiner Meinung nach ist in diesem Instrument vielmehr jenes zu sehen, dem die Alten die Namen φοίνιξ, λυροφοίνιξ oder σπάδιξ beilegten. Nach den alten Zeugnissen war dies eine Art von Kithara. Das Instrument, war von den Syrern in Asien erfunden worden; es wurde aus dem Zweige des Palmbaums (φοίνιξ) verfertigt, woher es denn auch seinen Namen trug. Um sich von der Richtigkeit dieser



Abb. 121.

Deutung zu überzeugen, vergleiche man die hier unter N° 121 gegebene Abbildung der unteren Hälfte eines natürlichen Palmzweiges mit der Kithara des mantineischen Reliefs und mit der bei der Tanagrafigur Reinachs.

Der λυροφοίνιξ gehört in die Klasse der mit einem Griffbrette versehenen Saiteninstrumente. Wie Th. Reinach ganz richtig bemerkt, waren

[1] Vgl. E. M. Esman, De organis Graecorum musicis (Wismar) S. 52, 1.

[1] La guitare dans l'art grec: Revue des Études grecques VIII (1895) S. 371.

[2] Nicom. Ἐγχειρίδιον 4 (243 Jahn).

diese Instrumente mit einem Griffbrett nicht griechischer Provenienz, sondern nach dem Zeugnisse aller alten Schriftsteller Erfindungen fremder Völker, Phöniker, Aegypter, Assyrier, Syrer und Araber. Die uns hier beschäftigende fremdartige Kithara, die einen direkten Gegensatz bildet zu der archaischen griechischen Kithara, nach der die Muse der andern Platte (N° 217) greift, um sie von der Wand zu nehmen, und zu der klassischen griechischen Kithara, die Apollon auf Platte 215 führt, ist hier sicherlich gewählt, um die Kitharakunst fremdländischer Provenienz zu charakterisieren. Dass dies gerade in Mantineia guten Grund hatte, werden wir später sehen.

Wir können aus obigem mit Sicherheit wenigstens das schliessen, dass diese vier Musen nicht aus dem typischen Kreise der neun Musen entnommen sind — deren allbekannte auf Astronomie, Komödie, Tragödie, Geschichte u. s. w. bezüglichen Attribute hier nirgends zu bemerken sind—, dass wir in ihnen vielmehr die Repräsentantinnen, Verkörperungen von vier verschiedenen Arten der Instrumental- und Vokalmusik zu sehen haben, also nur *Musen der Musik,* sonst nichts.

In Bezug auf die in der Mitte der zwei Musenpaare stehenden Figuren, die man allgemein ebenfalls mit «Musen» bezeichnet, erlaube ich mir anderer Meinung zu sein.

Zuvörderst führen sie keinerlei Instrument oder Attribut, das sie irgendwie als *Musen* charakterisierte. Sodann lässt uns auch die Tatsache, dass sie deutlich die Stellung von Schiedsrichterinnen zwischen den andern innehaben, mit Sicherheit erkennen, dass sie nicht gleichstehende Schwestern dieser andern Figuren sind, sondern Göttinnen höherer Ordnung oder wenigstens anderer Natur, die indessen eine enge Beziehung zur Musik haben müssen.

Und so verhält es sich m. E. wirklich.

Die kein Instrument haltende und ganz in ihr Gewand gehüllte, in Gedanken versunkene Gestalt auf Taf. 216 betrachte ich als die *Mnemosyne,* die Mutter der Musen, die als solche und wegen ihres Charakters an und für sich gewiss für die Stellung als Schiedsrichterin in einem Wettstreit der Musen geeignet ist. Zum Beweise für meine Deutung begnüge ich mich, hier eine Abbildung (122) der einzigen bisher bekannten alten Statue von ihr beizusetzen, deren Identität durch die Aufschrift ΜΝΕΜΟϹΥΝΗ bezeugt ist[1]; die Übereinstimmung dieser Statue mit dem Relief aus Mantineia erstreckt sich bis auf die kleinsten Einzelheiten. Sehr bedeutsam ist es auch, dass die Verehrung der Mnemosyne gerade in Arkadien und ihre Abbildung neben den Musen von Pausanias ausdrücklich bezeugt sind[2]. Schliesslich bemerke ich noch, dass das einzige einigermassen charakteristische Merkmal der Göttin auf dem mantineischen Relief, das in viele reiche Flechten gelegte Haar, mit den einzigen bekannten für Mnemosyne gebrauchten Eigenschaftswörtern βαθυπλόκαμος, καλλίκομος und λιπαράμπυξ übereinstimmt.


Abb. 122.

In der zweiten Göttin (Platte 217), die aufmerksam auf den Hymnus horcht, den die vor ihr stehende Muse vorträgt, erkenne ich die *Hymnia,* eine alte arkadische Göttin, die sehr früh mit der Artemis Hymnia verschmolzen worden ist; nach Pausanias[3] wurde diese in ganz Arkadien «ἐκ παλαιοτάτου», wie er sagt, als Göttin des Gesanges verehrt. Ihr Hauptheiligtum lag nach ihm auf dem Gebiete der Orchomenier, aber nahe am mantineischen; an

[1] Visconti, Museo Pio-Clem. I Taf. 27. — Müller-Wieseler. Denkm. d. a. Kunst 2, 59, 749.—Roscher's Mythol. Lexikon s.v. Mnemosyne S. 3079.

[2] VIII 47, 3 (Tegea): *Πεποίηται δὲ καὶ Μουσῶν καὶ Μνημοσύνης ἀγάλματα.*

[3] VIII 5, 11.

seiner Gründung hatten zur Hälfte die Mantineer, zur Häfte die Orchomenier Teil, und bei ihm wurde jährlich ein Fest gefeiert [1].

Als Artemis *Hymnia* wird diese Göttin auf dem mantineischen Relief erstlich durch die besondere Aufmerksamkeit charakterisiert, mit der sie auf den Hymnus, den die eine Muse vorträgt, lauscht, indem sie sich dieser zuwendet; sodann durch die Schriftrolle — offenbar mit Hymnen —, die sie geschlossen in der Hand hält. Wie im benachbarten Lakonien nach dem Zeugnisse vieler Inschriften den musischen Wettkämpfen der Knaben Artemis Orthria [2] vorstand, so beaufsichtigt die fast gleichbedeutende Artemis Hymnia in Arkadien die gleichen Agone, folglich auch den Wettstreit der Musen des mantineischen Reliefs (N° 217).

Aus dieser m. E. gerechtfertigten Erklärung der Darstellungen auf dem Denkmal ergibt sich sofort auch folgendes.

1. Die Darstellungen der Reliefs, wessen Werk sie auch sein mögen, stehen unter sieh durch ihren Inhalt in einem Zusammenhang, sie sind nicht ohne Wahl von hier und da entnommen, wie die Praxiteliker wollen.

2. Eine Nebeneinanderstellung der drei erhaltenen Platten in einer Reihe, wie Waldstein, Gardner, Overbeck u. a. sie sich denken, ist unmöglich. Die alten Künstler betrachteten alles, was sie schufen, als etwas beseeltes. Man stelle sich nun vor, was geschehen würde, wenn auf einmal diese drei von einander unabhängigen musikalischen Gruppen für einen Augenblick Leben gewännen und eine einzige Szene bildeten. Dann würden die Flöten des Marsyas, die fremdartige Kithara der einen Muse und der Gesang der andern zu gleicher Zeit gehört, ohne irgendeine einheitliche Melodie, einen gemeinsamen Gedanken, da jede Figur für sich in ihrem eigenen Kreise, ohne Beziehung zu den andern, vorträgt. Ich fürchte, dann würden die drei Musikanten mit ihren Dissonanzen uns und auch die Schiedsrichter in die Flucht treiben, abgesehen davon, dass von der Fällung eines Urteils keine Rede sein würde; denn wie könnte der Wettstreit zwischen Apollon und Marsyas entschieden werden, wenn die Musik der beiden andern Kreise zugleich erschallte? Etwas derartiges konnte gewiss keinem griechischen Künstler in den Sinn kommen und am wenigsten einem Praxiteles. Übrigens, durch welche alte Quelle, durch welches Denkmal ist ein musikalischer Wettstreit zwischen Apollon und Marsyas bezeugt, bei dem zugleich auch andere Personen singen oder die Kithara spielen?

3. Die Anordnung der Platten auf drei verschiedene Seiten des Bathron nach den technischen Beobachtungen Dörpfelds hebt das widersinnige in der Verwirrung der musikalischen Leistungen auf, da dadurch örtlich, und somit auch zeitlich, die Darstellungen auf den Platten in drei verschiedene Szenen gesondert werden. Folglich ist die derartige Anordnung der Platten auch in dieser Hinsicht richtig.

4. Die auf der Vorderseite des Monuments fehlende Platte hat höchst wahrscheinlich keinen vierten musikalischen Wettstreit geboten, da wir sonst wieder zwei derartige Agone auf derselben Seite nebeneinander hätten, was, wie gesagt, widersinnig ist. Nach den übrigen erhaltenen zahlreichen Darstellungen des Wettstreites von Apollon und Marsyas zu urteilen, dürfen wir mit Sicherheit vermuten, dass auf dem fehlenden Teile die Richter und Zuhörer des Agons abgebildet waren. In jedem Falle ist es durchaus nicht nötig, mit meinen Vorgängern anzunehmen, dass drei Musen fehlen, da die erhaltenen sechs weiblichen Gestalten nicht alle Musen sind, noch auch zu der typischen Neunzahl der Musen gehören, deren Attribute bekannt sind, sondern zu jener Kategorie, über die Bie, der sich speziell mit den Mu-

[1] VIII 5, 11 und 13, 1. Vgl. E. Braun, *Artemis Hymnia* (Rom. 1842) und Preller-Robert, Griechische Mythol. S. 305.

[2] Preller-Robert a. a. O. 308, 3.

sen beschäftigt hat (a. a. O. S. 3245), richtig bemerkt, dass ihre Zahl ganz zufällig sei und man genau der Zahl neun bei ihnen **niemals** begegne.

5. Das Monument, das die drei verschiedene musikalische Wettstreite darstellenden Platten schmückten, hatte jedenfalls einen Bezug auf derartige musikalische Agone.

5. Die Quellen, auf Grund deren das Monument erklärt werden muss.

Sehen wir jetzt einmal die Zeugnisse der Alten an, auf die wir m. E. eher diese Reliefs beziehen müssen als auf die vielbesprochene Stelle des Pausanias, die den Praxitelikern als Ausgangspunkt dient.

Aristoteles, Polybios, Aelianos, Maximos von Tyros[1] und, wie Polybios (VI 43, 1) sagt, «fast alle Schriftsteller» betonen den Ruf der Tüchtigkeit, in dem der Staat der Mantineer stand. Dieser Ruf war im Altertum so gross, dass wir die schlecht regierten und von Wirren heimgesuchten Staaten, z. B. Skillus und Kyrene, sich an die Mantineer wenden sehen, um von ihnen Gesetzgeber, Friedenstifter und Schiedsrichter zu erbitten, wie den berühmten Demonax, der den kyrenischen Staat in vortrefflicher Weise neuzuordnen wusste. Gerühmt wurden ausserdem alle Arkader, vornehmlich aber die Mantineer, wegen ihren Frömmigkeit, Gastfreundschaft und Menschenfreundlichkeit und schliesslich wegen ihrer Gerechtigkeit, sodass man sprichwörtlich die Mantineer «Wächter des Rechts» (δίκης φύλακες) nannte.

Was der Grund war für diese hervorragende politische Tüchtigkeit in einem Lande, in dem man wegen des gebirgigen und rauhen Klimas eher Räuberstaaten, wie bei den alten Aetolern und Akarnanen oder den heutigen Albanesen, erwarten sollte, lehrt uns Polybios klar und deutlich: Das Wunder vollbrachte *die musikalische Erziehung*, die dem Volke Arkadiens seine alten Gesetzgeber auferlegt hatten.

Polybios sagt (IV 20) bei seiner Schilderung der Wildheit der Arkader von Kynaetha, um zu erklären, warum diese, obschon sie zugestandermassen Arkader seien, sich in jener Zeit, von der er spricht, so sehr von den andern Griechen durch Roheit uud Gesetzlosigkeit unterschieden, der Grund läge darin, dass die Kynaether allein von den Arkadern die von den alten Gesetzgebern in weiser Einsicht für sämtliche Bewohner Arkadiens getroffenen Einrichtungen aufgegeben hätten. Er setzt dann hinzu: «Μουσικὴν γάρ, τήν γε ἀληθῶς μουσικήν, πᾶσι μὲν ἀνθρώποις ὄφελος ἀσκεῖν, Ἀρκάσι δὲ καὶ ἀναγκαῖον. οὐ γὰρ .... εἰκῇ ἡγητέον.... τοὺς πρώτους Ἀρκάδων εἰς τὴν ὅλην πολιτείαν τὴν μουσικὴν παραλαβεῖν ἐπὶ τοσοῦτον, ὥστε μὴ μόνον παισὶν οὖσιν, ἀλλὰ καὶ νεανίσκοις γενομένοις ἕως τριάκοντ᾽ ἐτῶν κατ᾽ ἀνάγκην σύντροφον ποιεῖν αὐτήν, τἆλλα τοῖς βίοις ὄντας αὐστηροτάτους». Indem er dann nachher das *System* der musikalischen Erziehung der Arkader auseinandersetzt — das, wie wir gleich sehen werden, in seinen Einzelheiten mit den verschiedenen Darstellungen auf den Reliefplatten von Mantineia übereinstinmmt—, erzählt er auch, wie jährlich **in den Theatern** die Knaben in den für sie bestimmten Agonen, die Jünglinge in den sogenannten Männer-Agonen ihre musikalische Tüchtigkeit zeigten. Zweimal wiederholt Polybios, dass diese für alle bis zum Alter von dreissig Jahren obligatorischen Musikagone **in den Theatern** stattfanden.

Da wir nun wissen, dass der Platz im Theater, auf dem die Teilnehmer an den musischen Agonen, die auch Thymeliker (θυμελικοὶ) genannt wurden, bei ihrem Wettstreit standen, die Thymele in der Orchestra des Theaters war, die nach Pollux und andern als «Bema» (Podium) diente, so ist der Gedanke sehr natür-

[1] Belege s. bei Fougères, Mantinée S. 336, 344, 346 fg.

lich, ob denn nicht unsere Reliefs, die drei verschiedene musikalische Agone darstellen und im Bezirk des Theaters von Mantineia gefunden worden sind, vielleicht die Thymele dort bekleideten, wie andere Reliefs gleicher Dimensionen jetzt noch das von Phaedros in späten Zeiten renovierte « βῆμα θεάτρου » im athener Dionysostheater schmücken.

Zu dieser Vermutung stimmt die Auffindung der Reliefs von Mantineia in der unmittelbaren Nähe des dortigen Theaters. Wir haben daher nun folgende Punkte klarzustellen:

1. Können die Platten architektonisch die Form einer Thymele bilden, wie sie als Bema für die Musiker in einem Theater oder Odeion verwandt wurde?

2. Herrscht eine Übereinstimmung der Darstellungen auf ihnen mit den von Polybios berichteten Einzelheiten über die Art der musischen Agone, die in Mantineia abgehalten wurden?

In Bezug auf die erste Frage genügt es zu bemerken, dass Dörpfeld, der vorzügliche Kenner der alten Theater, dessen Meinung ich einholte, der Ansicht ist, dass die Platten sehr wohl den Schmuck der Thymele eines Theaters bilden konnten. In der Tat passen Grösse und sonstige technische Einzelheiten durchaus für ein solche Anordnung, und keines der Hindernisse, denen man begegnet, wenn man mit ihnen das Bathron für ein statuarisches Werk konstruieren will, stellt sich in den Weg, sobald man damit eine Thymele bildet. Diese haben wir uns so zu denken, dass auf der Vorderseite die Platte mit Marsyas und noch eine oder zwei gleichgrosse Platten, die jetzt fehlen, zu stehen kommen, während auf die beiden Schmalseiten je eine der erhaltenen andern Platten mit den Musen (216 und 217) gehört und schliesslich auf der Rückseite eine dreistufige Treppe den Musikern zum Aufstieg diente (vergl. Abbild. 135). Diese Treppe würde überflüssig sein, wenn das Bema mit dem Proskenion zusammenhinge, wie z. B. das Bema des Phaedros im Dionysostheater; das ist aber bei dem hier vorliegenden nicht wahrscheinlich wegen der beiden Ecken, die diese Reliefs bilden. Die Treppe bei unserm Bema stelle ich mir eher vor wie die beweglichen Treppen von Theaterthymelen, die man auf manchen alten Vasengemälden sieht. (Abb. 123 [1] zeigt

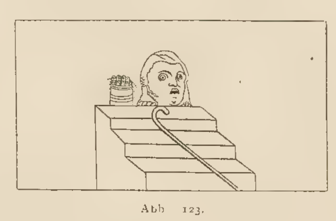


Abb. 123.

eine Thymele mit Flöten im Futteral, Flötenbinde (φορβειά), Maske und Stab des über die Thymele («ἐπὶ τῆς Θυμέλης») gesetzten Rhabduchen).

Über die zu Musikaufführungen dienenden Thymelen wissen wir [2], dass sie sich in der für den Chor bestimmten Orchestra der Theater oder Odeien befanden, und dass auf ihnen stehend oder tanzend bei den sogenannten thymelischen Agonen verschiedene Tänzer, Flötenspieler, Kitharöden, Kitharisten und sonstige «thymelische» Künstler ihre Leistungen zeigten. Anfänglich war diese Thymele ein hölzerner *Tisch*, weshalb sie auch σανίδωμα hiess. Form und Dimensionen eines solchen «Tisches» zeigt vortrefflich die in Dörpfelds Buch über das griechische Theater gegebene Abbildung eines Vasengewäldes (hier Abbild. 124), nach der man auch annähernd Länge und Höhe der Thymelen ermessen kann. Später wurden die Thymelen wie alle Teile des Theaters auch aus Stein ausgeführt, ähnlich dem Bema mit zwei

[1] Wieseler, Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens, Taf. IV 3-5.

[2] Quellen bei Albert Müller, Untersuchungen zu den Bühnenalterthümern (Leipzig 1898), S. 93-106.—Wieseler, Über die Thymele (Göttingen 1847). — Dörpfeld, Das griech. Theater S. 278-280.

oder Stufen wie das hier behandelte in Mantineia, bis schliesslich die Thymele mit dem Proskenion des Theaters vereinigt ein prächtiges, mit Reliefs reich geschmücktes Bema

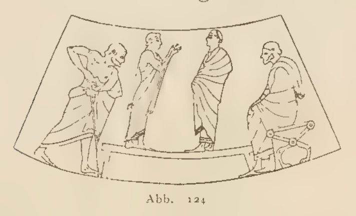


Abb. 124

bildete, entsprechend dem «βῆμα θεάτρου» des Phaedros im Dionysostheater. Viele alten Vasengemälde zeigen selbständige Thymelen für musikalische Aufführungen mit einer, zwei oder auch drei Stufen, je nach der verschiedenen Höhe. Wir wiederholen hier einige davon

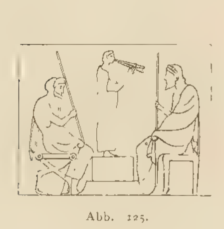


Abb. 125.

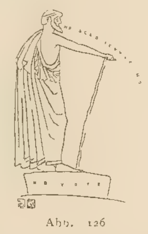


Abb. 126

von (Abb. 125-131)[1]. Aber in keiner Klasse von Denkmälern finden sich so viele musische Thymelen wie in der Reihe der Vasenbilder, die den Wettstreit zwischen Apollon und Marsyas darstellen; wir sehen auf ihnen eine grosse Thymele, zuweilen mit drei Stufen, in der Mitte stehen, auf die die Agonisten hinaufsteigen sollen (Abb. 131)[1], oder häufiger Apollon auf der Thymele die Kithara spielend und tanzend[2]. Ist es daher nicht ganz folgerichtig, wenn wir annehmen, dass als bester und geeignetster



Abb. 127.

Schmuck einer reich ausgestatteten musischen Theater-Thymele, wie in Mantineia, gerade diese Darstellung des berühmten Musikwettstreits zwischen Apollon und Marsyas ausgewählt wurde? Ist doch diese Darstellung zugleich auch die einzige, die mythologisch in unmittelbarer Beziehung zur Thymele steht.

In Bezug auf die zweite Frage bemerke ich, dass die Darstellungen auf den Platten von Mantineia nicht nur im allgemeinen für ein Musik-Bema ausgezeichnet passen, sondern auch in den Einzelheiten ganz auffällig mit dem übereinstimmen, was uns Polybios über die Arten der musischen Agone in den arkadischen Theatern berichtet.

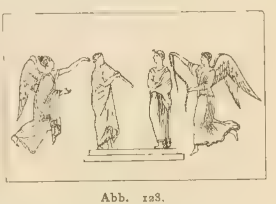


Abb. 128.

[1] Abbild. 125. Vasenbild = Panofka, Griechen und Griechinnen, Taf. I, 13.— Wieseler, Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens, Taf. IV, 6; ders. Über die Thymele, S. 49 fg.

Abbild. 126. Vasenbild. Rhapsode auf der Thymele den Vers *«Ὧδέ ποτ' ἐν Τίρυνθι»* rezitierend = British Mus. Cat. III. E. 270. — Monumenti V, Taf. X. — Reinach, Répertoire des vases peints, Bd. I S. 138.

Abbild. 127. Vasenbild. Flötenspieler auf einer von der Seite gesehenen Thymele — C. Leemans, Het muzykexamen; eene gr. beschild. vaas (Utrecht 1847). — Roulez, Choix de vases peints du Musée d'Antiquités de Leyde (Gand 1854), Taf. 18 S. 75 fg., wo auch viele andere ähnliche Vasengemälde ausführlich angegeben werden. — Reinach a. a. O. Bd. II S. 274.

Abbild. 128. Vasenbild. Flötenspieler auf einer Thymele von zwei Niken bekränzt = Passeri, Pict. Etrusc. in vasc. I 7. — Hancarville, Antiquités Etrusc. Grecq. et Rom. du Cab. de M. Hamilton, Bd. II Taf. 37. — Inghirami, Vasi fittili IV 362.— Panofka, Bild. ant. Lebens., Taf. IV No 9. - Wieseler, Theatergebäude etc. Taf. IV 7.

Abbild. 129. Vasenbild. Kitharoede auf die Thymele steigend. — Daremberg et Saglio, Dictionnaire des Antiquités s. v. Citharoedus, S. 1216, Abb. 1570.

Auch im Athener Nationalmuseum gibt es zwei solche, sehr schöne Vasengemälde, die Flötenspieler darstellen, den einen auf einer zweistufigen (No 1469), den andern auf einer dreistufigen Thymele (No 1183 = uns. Abb. 130) = Collignon-Couve, Catalog. des vases peints No 1260 und 1263. – Dumont, Céramiques de la Grèce propre I Taf. XVI S. 378.

[1] Overbeck, Atlas, Taf. XXIV, 26. Abbild. 131 gibt einen kleinen Teil dieses Vasenbildes.

[2] Overbeck, Atlas, Taf. XXIV, 20, 24, 25.

Zuerst sagt Polybios: «Πρῶτον μὲν οἱ παῖδες ἐκ νηπίων ᾄδειν ἐθίζονται κατὰ νόμους **τοὺς ὕμνους καὶ παιᾶνας,** οἷς ἕκαστος κατὰ τὰ πάτρια τοὺς ἐπιχωρίους ἥρωας καὶ θεοὺς ὑμνοῦσιν». Entsprechend haben wir auf der einen Platte der Musen (N° 217) die Muse der *Hymnen*, charakterisiert durch den Hymnus, den sie vor der Lokalgöttin Artemis Hymnia singt, und die Muse der «von den Vätern» überlieferten *Paeane*, bezeichnet durch die altertümliche Lyra, zu der die Paeane gesungen wurden.

«Μετὰ δὲ ταῦτα, fährt Polybios fort, **τοὺς Φιλοξένου καὶ Τιμοθέου νόμους** μανθάνοντες πολλῇ φιλοτιμίᾳ χορεύουσι κατ᾽ ἐνιαυτὸν τοῖς διονυσιακοῖς αὐληταῖς **ἐν τοῖς θεάτροις,** οἱ μὲν παῖδες τοὺς παιδικοὺς ἀγῶνας, οἱ δὲ νεανίσκοι τοὺς τῶν ἀνδρῶν λεγομένους».

Glücklicherweise wissen wir, welcher Art die «Nomenmusik» des Philoxenos und Timotheos war.

Diese Künstler gehören beide zu jenen ausgezeichneten und hochberühmten Männern der Blütezeit der Musik, die, wie Plutarch in seinem Buche über die Musik sagt (cap. 29), nicht bei der überlieferten Musik stehen blieben, sondern diese einfachere Musik πλείοσί τε φθόγγοις καὶ διερριμμένοις χρησάμενοι mannigfaltiger gestalteten.

Da eben dieselben nun mit Erfolg die Musik aus ihrer bisherigen untergeordneten Stellung als Dienerin der Herrin Dichtung zu einer ganz unabhängigen und selbständigen Kunst emporzuheben verstanden — zu einer wahren Musik, «ἀληθῶς μουσικὴν», wie sie sagten, so brach gegen sie jener in der Geschichte der Musik allbekannte, so erbitterte Krieg aus, der seinen wesentlichen Ausdruck fand in dem gerade damals von den athener dramatischen Dichtern ausgebildeten Mythus von dem Wettstreite zwischen Apollon und Marsyas, d. h. zwischen der alten, als echt griechisch geltenden Vokalmusik, bei der das Saiteninstrument eine ganz untergeordnete Rolle spielt, und der asiatischen Flötenmusik, bei der der Gesang durch die Flöten im Munde des Künstlers unmöglich wird und die Musik somit sich rein instrumental gestaltet.

Die Leidenschaftlichkeit und Erbitterung in diesem Kampfe zeigt symbolisch nicht nur die unmenschliche Bestrafung des Marsyas, der bei lebendigem Leibe geschunden wird, sondern auch die in den Fragmenten der alten Komiker enthaltenen Ausfälle gegen Timotheos und Philoxenos. So lässt z. B. Pherekrates[1] die Musik zur Gerechtigkeit sagen: «Τιμόθεος, ὁ Μιλήσιος οὗτος Πυρρίας, κατορώρυχεν καὶ διακέκναικ᾽ αἴσχιστα αὐτήν, ... ἄγων ἐκτραπέλους μυρμηκίας καὶ ἐξαρμονίους ὑπερβολαίους τ᾽ ἀνοσίους καὶ νιγλάρους, ὥσπερ τε τὰς ῥαφάνους ὅλην κάμπτων με κατεμέστωσε». Wenn wir uns nun erinnern, dass νίγλαρος die ägyptische Flöte hiess und νίγλαροι gebraucht wurde für «περίεργα, ξενικά, ποικιλώτατα καὶ πλείστην ἐν ἑαυτοῖς ἔχοντα καινοτομίαν κρούσματα», wenn wir ferner bedenken, dass der eigenartige λυροφοίνιξ, den die eine Muse auf den mantineischen Reliefs in der Hand hält, in die Kategorie der Instrumente der später in Griechenland eingeführten Musik gehört, und

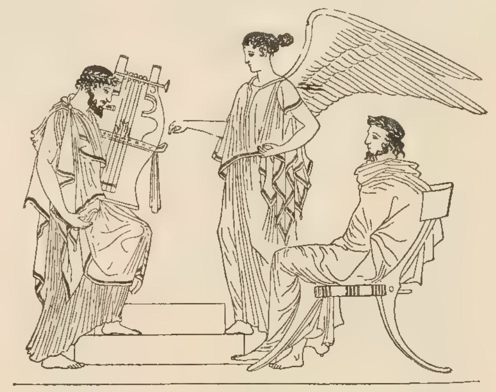


Abb. 129.

[1] Fragm. poet. com. ed. Meineke II S. 327.



A b. 3.

dass endlich die Doppelflöte eine Andeutung darauf enthalten kann, wie Timotheos die bisherige Flötenkunst mannigfaltiger gestaltete (Plut. de mus. 30), so dürfen wir mit vollem Grund sagen, dass diese zweite Platte von Mantineia sich auf das zweite und letzte Stadium der hier durch den Staat eingerichteten musikalischen Erziehung bezieht, deren Resultate auf der Thymele des Theaters vorgeführt wurden.

Dazu stimmt dann auch vortrefflich, wenn ebenso, wie Polybios die Musik des Timotheos und Philoxenos «wahre Musik› nennt, auch Antiphanes in der Verteidigung der Musik des Philoxenos sich desselben Ausdrucks «ἀληθῶς μουσικὴ» für diese fremdartige und gewissermassen sezessionistische Kunst des Philoxenos bedient, den er betrachtet als «θεὸν ἐν ἀνθρώποις, χρώμενον μελῶν μεταβολαῖς καὶ χρώμασιν εὖ κεκραμένον .

Wenn ich damit Recht habe, wenn wirklich die eine der Platten sich auf die Musik des Philoxenos und Timotheos bezieht, dann kann uns dies über zwei andere wesentliche Fragen unterrichten, erstens, welcher Zeit das Denkmal zuzuschreiben ist, und zweitens, wie wir uns den fehlenden Teil der Darstellungen auf der Thymele ergänzt zu denken haben.

Für die erste Frage ist es wichtig zu wissen, wann zuerst die Musik des Philoxenos und Ti-

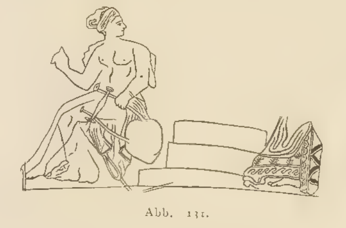


Abb. 131.

motheos in Mantineia offiziell eingeführt worden ist, da dies notwendigerweise die äusserste zeitliche Grenze nach rückwärts für die Entstehung der Reliefs bilden würde.

Die beiden Musiker blühten bekanntermassen gegen Ende des V. Jahrhunderts v. Chr., aber ihre Kunst wurde mit grösster Erbitterung und offiziell nicht nur in Attika, sondern

auch im Peloponnes bekämpft von den Anhängern der alten religiösen Musik, die in Staats-und Theaterangelegenheiten den Ausschlag gebend die neue Musik als unreligiös, als verderblich für die Seelen und die guten Sitten erklärten. Während z. B. die Epheser in Asien dem Timotheos 1000 Goldstücke für einen einzigen Gesang von ihm gaben, verjagten ihn die Ephoren von Sparta aus der Stadt, indem sie ihm vorwarfen, er verderbe durch die Vervielfältigung der Töne die Ohren der Jungen und vernichte durch den weibischen und gesuchten Charakter seiner Melodien den alten einfachen und kanonischen Gesang.

Das Gleiche muss auch in Mantineia geschehen sein, denn Plutarch sagt in seinem Buche über die Musik (32), wo er über die neuere Art der Musik spricht, dass seiner Zeit wie die Lakedaimonier so auch die Mantineer in der musikalische Ausbildung das «εἰκῇ μανθάνειν», das die meisten betrieben, verwarfen, und fährt fort: «ἕνα γάρ τινα τρόπον ἢ παντελῶς ὀλίγους ἐκλεξάμενοι, οὓς ᾤοντο πρὸς τὴν τῶν ἠθῶν ἐπανόρθωσιν ἁρμόττειν, αὐτῇ τῇ μουσικῇ ἐχρῶντο».

Wir wissen ausserdem, dass auch ein gewisser Tyrtaios, ein tüchtiger Musiker in Mantineia (Plut. De mus. 22), älter als der um die Mitte des IV. Jahrhunderts v. Chr. blühende Aristoxenos, die sezessionistische Musik missbilligte und verwarf.

Der grösste Musiktheoretiker des Altertums Aristoxenos, der gegen 342 v. Chr. die weite Reise von seiner Vaterstadt Tarent nach Mantineia machte, um in der dortigen berühmten Musikschule Studien zu machen, und der, wie Suidas sagt, als Philosoph und tüchtiger Musiker von Mantineia Abschied nahm und auch unter dem Titel Τὰ Μαντινέων ἤθη ein Buch schrieb, war gleichfalls ein Anhänger der einfachen alten Musik, «ἀγαπῶν τὰ ἀνδρικώτερα τῶν κρουσμάτων»[1]), und äusserte sich abfällig über die neuere selbständige Musik, die der alten edlen und würdevollen Musik Verderben und Vergessen bringe[1]. Das ging alles auf seine Studien in Mantineia zurück.

Mithin wurde wenigstens bis 342 v. Chr. die Musik des Timotheos und Philoxenos in Mantineia heftig bekämpft, und wir müssen notwendig annehmen, dass es noch mindestens einige Dezennien gebraucht haben wird, bis sie sich in einem solchen Grade Geltung verschaffte, dass sie von der Stadt offiziell eingeführt wurde. Die äusserste Grenze nach rückwärts, die wir bei der Ansetzung der Reliefs von Mantineia mit Hinsicht auf den Inhalt nicht überschreiten dürfen, liegt also weit später als Praxiteles, mit dem man sie bis jetzt gewöhnlich in Verbindung bringt. Da nun anderseits die neue Musik in Mantineia zu Polybios' Zeiten bereits blühte, so liegt die Schöpfung unseren Reliefs höchst wahrscheinlich zwischen dem Beginn des dritten und der Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. Diese Ansetzung dürfte vielleicht auch zu der Beobachtung passen, dass wir in ihnen keine Originalarbeiten, sondern Kopien zu sehen haben. Eine genauere chronologische Ansetzung vermag ich in Rücksicht auf ihren Stil nicht zu geben, aus den gleich im Anfang angeführten Gründen.

Wir kommen nun schliesslich zur Ergänzung der Reihe durch die links von der Platte mit Apollon und Marsyas fehlende Platte. Ich hoffe dabei glücklicher als die andern zu sein und zu einem richtigeren und positiveren Resultat zu gelangen.

6. *Ergänzung des Denkmals.*

Der Leser wird wahrscheinlich schon gedacht haben, dass mein Vorschlag, die Darstellung auf der einen mantineischen Platte mit der Musik des Timotheos und Philoxenos in Verbindung zu bringen, mit dem Inhalt der andern, die den Wettstreit zwischen Apollon und Marsyas

[1] Themist. Or. 33.

[1] Vgl. Pauly-Wissowa, Real-Encyclop., s. v. Aristoxenus.

darstellt, nicht im Einklang stehe, sodass daraus vielleicht sogar ein Beweis gegen meine Erklärung des Denkmals gezogen werden könnte.

In der Tat ist man gewiss berechtigt zu fragen, wie es denn möglich ist, dass auf einer Thymele, deren eine Seite von einer Darstellung zu Ehren der Musik des Timotheos und Philoxenos geschmückt war, zugleich auch, und noch dazu auf der vorderen Seite desselben Denkmals, der Mythus von Apollon uud Marsyas hat dargestellt sein können, der Mythus, in dem gerade der ganze leidenschaftliche Kampf und die höchste Verachtung gegen diese sezessionistische Kunst des Thimotheos und Philoxenos ihren schärfsten Ausdruck gefunden haben. Welche Entmutigung, wird man sagen, musste es für die Flötenkünstler sein, die sich auf der Thymele zu produzieren hatten, wenn auf ihr das jammervolle Ende des Erfinders des Flötenspieles abgebildet war!

Gerade die unerwartete Ergänzung der Lücke auf der linken Seite dieser Darstellung, die uns meiner Meinung nach ein anderes Denkmal an die Hand gibt, wird, denke ich, zeigen, dass ich die Szenen auf den Reliefs und ihre Bestimmung richtig gedeutet habe.

Dass auf der linken Seite der Platte mit dem Wettstreit zwischen Apollon und Marsyas eine andere Platte fehlt, erscheint nicht nur durch die Beobachtungen Dörpfelds und Amelungs, über die wir oben gesprochen haben, sondern auch durch die Vergleichung der Analogien dieser Platte mit denen von andern uns bekannten Thymelen und durch die technische Untersuchung ihrer Darstellungen als gesichert. Wenn wir zuerst nach den zahlreichen Zeichnungen von Thymelen urteilen, die uns in den alten Vasen- und Wandgemälden erhalten sind, und besonders berücksichtigen, wie viel Raum unbedingt benötigt war, damit zwei mit einander um den Preis ringende Thymeliker einigermassen bequem auf ihrem Bema stehen oder ohne Gefahr tanzen konnten, so dürfen wir, wenn es sich wirklich um eine Thymele handelt, bestimmt behaupten, dass mindestens noch **zwei** Platten auf der Vorderseite fehlen müssen. Fassen wir anderseits die technische Seite der Darstellung von Marsyas, dem Skythen und Apollon ins Auge, so ersehen wir, das sie, eben als Darstellung, unvollständig ist; denn während die beiden anderen Platten, die von den Schmalseiten der Thymele, etwas Vollständiges, technisch wie inhaltlich, bieten, ist sie in beider Beziehung mangelhaft. Technisch hat sie keinen Mittelpunkt, da der Skythe nahe bei Marsyas steht, nicht aber, wie es sein sollte, in der Mitte, von Apollon und Marsyas gleich weit entfernt; und es wäre also schon der Symmetrie halber eine dem Marsyas entsprechende Figur gewünscht. Inhaltlich macht sich das Fehlen der schiedsrichterlichen und zuhörenden Personen fühlbar, die sowohl in den schriftlichen wie auch fast auf all den zahlreichen uns bekannten bildlichen Denkmälern dieses Wettstreits erscheinen. Der auf der erhaltenen Platte zwischen den wetteifernden Künstlern stehende und mit Behagen auf das Flötenspiel horchende Skythe ist nicht der Schiedsrichter im Wettstreit, sondern der zukünftige Vollstrecker der Strafe für den Unterliegenden und soll hier nur das elende Schicksal andeuten, das den Marsyas erwartet. Als Richter und Zuhörer in dem Mythus, wie ihn das attische Drama ausbildete, und wie er auch in den aus diesem und den sonstigen Quellen schöpfenden Denkmälern seinen Ausdruck gefunden hat, erscheinen Zeus, Athena, die Musen, Nike, Hermes, verschiedene Satyrn und andere nicht bestimmbare Dämonen, über die man nicht in jedem einzelnen Falle mit Sicherheit sagen kann, ob sie als offizielle Schiedsrichter oder nur als neugierige Zuschauer der Szene beiwohnen. Von allen diesen ist aber keine Spur auf der erhaltenen Platte zu sehen! Wer also die Platte betrachtet, weiss nicht, wer denn in aller Welt zwischen

den beiden Konkurrenten die Entscheidung treffen wird. Mithin ist es durchaus natürlich zu folgern, dass wenigstens die unentbehrlichen Schiedsrichter des Kampfes auf dem verlorenen Teile des mantineischen Monuments abgebildet waren [1].

Sehen wir nun einmal das Denkmal an, das uns meiner Meinung nach zur Ausfüllung der grossen Lücke auf der Vorderseite der Thymele verhelfen kann.



Abb. 132.

Es sind dies die den Archäologen wohlbekannten Reliefdarstellungen auf dem im Museum von Madrid aufbewahrten Puteal [2] (=Brunnen) oder vielmehr *Altar* [3], dessen Herkunft unbekannt ist.

[1] Politis ist der entgegengesetzten Meinung. Nach ihm (S.56) ist die Darstellung auf der Platte eine durchaus vollständige Komposition, würdig eines genialen Künstlers, der mit bewundernswerter Einfachheit und zugleich grosser Kraft ein Thema darzustellen vermocht hat, für das andere alte Künstler und neuere Maler, wie Rubens, die Hinzuziehung vieler Personen für nötig erachteten. Er scheint sich also nichts zu machen aus dem Unsymmetrischen der Komposition, in der als Gegenstücke einerseits ein so ruhig sitzender Apoll und ein sich beinahe wahnsinnig gebärdender Marsyas figurieren! Und doch hat der von ihm mit Recht bewunderte Amelung über dieselbe Platte geschrieben (S. 11): «*Sicher* können wir aus dem, was uns geblieben, nur schliessen, dass die Komposition der Vorderseite weder inhaltlich noch formell symmetrisch geordnet war, und wir können *ein Erstaunen und Befremden* hierüber nicht unterdrücken. Soweit unsere Kenntnis bisher reichte, wurden Darstellungen für einen derartigen Zweck *durchaus symmetrisch angeordnet*».

[2] Museo Espanol de antiguëdades V S. 335. — Schneider, Die Geburt der Athena, S. 32, Taf. I 1 (dieser Tafel ist unsere Abb. 132 entnommen). — Rada y Delgado, Catalogo del museo arqueológico nacional I 162. 2691. — Friedrichs-Wolters, Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke (1885), S.735, No 1862.—Amelung a. a. O. S. 13 fg.—Hauser: Jahreshefte VI (1903), S. 99, Taf. V-VI.

[3] Schneider, a. a. O. S. 33.

Dass diese Darstellungen Kopien von einem berühmten Werke des Altertums sind, geht daraus mit Sicherheit hervor, dass sie auch auf andern antiken Monumenten bis auf die kleinsten Einzelheiten wiederholt sind. Zuerst auf dem i. J. 1770 in der Villa Palombara von Rom entdeckten Relief, das sich jetzt in der Villa Humbold in Tegel bei Berlin befindet [1]; hier ist, wie man sieht, der rechte Teil der Gruppe des Reliefs in Madrid getreu kopiert. Dann auch auf den ebenfalls in Tegel



Abb. 133.

befindlichen zwei andern Reliefs aus Rom, wo wiederum die beiden ersten Figuren der ersten Hälfte desselben madrider Denkmals getreu nachgebildet sind [2].

[1] Welckers Zeitschrift, S. 197, Taf. 3, 10. — Schinckel, Leben und Tod oder die Schicksalsgöttinnen. — Schneider a. a. O. S. 34, 1, 4 (dieser Abbild. ist unsere Abb. 134 entnommen).— Thiele, Thorwaldsen's Leben S. 1, 193.—F. und K. Eggers, Ch. D. Rauch I S. 85, 88.— Friedrichs-Wolters a. a. O. No 1865.— Amelung a. a. O. — Hauser a. a. O.

[2] Winckelmann, Monumenti inediti II (Abbild. im Anfang).— Schneider a. a. O.—Waagen, Schloss Tegel, S. 13.—Friedrichs-Wolters a. a. O. 1863-1864. — Hauser a. a. O. S. 99, Abb. 46-48.

Die auf diesen Reliefs gegebene Darstellung bringt als Hauptperson den Zeus auf einem Throne nach rechts sitzend, den Blitz in der rechten Hand, die linke auf ein Szepter gestützt und die Füsse auf einem Schemel ruhend. Von Zeus fliegt eine Nike nach rechts und trägt als Bote des Göttervaters einen Kranz, mit dem sie, wenn man nach dem ersten Anschein urteilen dürfte, die ebenfalls nach rechts eilende Athena schmücken würde; doch ist die Vermutung nicht ausgeschlossen, dass der Kranz der Nike für eine andere Person bestimmt ist, zu der auch Athena hineilt (s. weiter unten). Wer diese Person ist, die den Kranz empfangen soll, können wir aus dem madrider Relief allein nicht beurteilen, da die Darstellung, wie die Archäologen schon richtig bemerkt haben [1], *an der rechten Seite* unvollständig ist; wir wissen nicht, welche Szene hier abgebildet war, auf die Zeus blickt, zu der Athena und Nike eilen, und der auch die drei Parzen zugewandt sind, die sich am rechten Ende des Reliefs in Madrid mit ihren gewöhnlichen Attributen in der Hand befinden (die Attribute der auf dem Relief in Tegel sind grösstenteils unrichtige Ergänzungen der modernen Bildhauer Thorwaldsen und Rauch). Klotho sitzt hier den Faden spinnend, Lachesis steht in der Mitte Lose in der linken Hand haltend, von denen sie eines mit der rechten herausnimmt, und vor ihr liest Atropos, wie es scheint, den Schicksalsbeschluss aus einer geöffneten Schriftrolle [2] ab (die Kugel ist eine unglückliche moderne Ergänzung auf dem Relief in Tegel). Hinter Zeus endlich schreitet eine jugendliche männliche Figur, der die Archäologen nach einander die Namen Hephaistos, Prometheus, Palamaon und Hermes beigelegt haben.

Die sehr enge, geradezu «auffallende» stilistische Ähnlichkeit dieser Reliefdarstellungen mit den Reliefs von Mantineia ist von tüchtigen Kunstforschern, wie Hauser [1], Amelung u. a., bereits erkannt worden.

Besonders bei den Parzen ist die stilistische Ähnlichkeit mit den Musen auf den Platten von Mantineia so gross—man vergleiche z.B. Atropos mit der eine geschlossene Schriftrolle in der Hand haltenden Muse der Platte N° 217 aus Mantineia—, dass es sehr wohl berechtigt war, wenn alle Archäologen sie betonten, und wenn Amelung darüber schreibt: «Man könnte den drei Parzen musische Attribute geben und dieselben auf die fehlende vierte Platte der Basis setzen, ohne dass sich irgendwie eine stilistische Dissonanz ergäbe».

Man darf sich also mit Recht darüber verwundern, wenn trotz dieser schlagenden stilistischen Ähnlichkeit zwischen den Reliefs von Madrid und Mantineia und trotz der unverkennbaren Tatsache, dass beide ein Werk einunddesselben Künstlers kopieren, noch niemand daran gedacht hat, ob es nicht möglich wäre, dass beide eben Kopien von einunddemselben Denkmal sind und sich gegenseitig zur Herstellung des ganzen Werkes ergänzen. Wird man doch zu einer derartigen Vermutung schon durch die von zahlreichen Gelehrten beobachtete Tatsache gedrängt, dass die Darstellung auf den Reliefs von Madrid auf der *rechten* Seite, die auf den Platten von Mantineia dagegen auf der *linken* Seite der Platte mit Apollon und Marsyas unvollständig ist.

[1] S. Weizsäcker in Roschers Mythol. Lex. Bd. II S. 3096: dass diese Gruppe darauf berechnet war, mit ihrer rechten Seite an irgend eine Geburtszene angeschlossen zu werden».

[2] Vgl. Amelung a. a. O. S. 13: «An dieser Figur (Atropos) wie an ihrer Wiederholung im Schlosse Tegel sind die Hände und Attribute restauriert; eine Schriftrolle, wie sie die Muse unseres Reliefs (aus Mantineia) hält, wäre eine passende Ergänzung». In dieser Weise ist das Relief auch von mehreren andern ergänzt worden.

[1] Neu-attische Reliefs S. 151: «Für die drei Musen (N° 217) aus Mantinea dürfte sich kaum eine passendere stilistische Analogie finden lassen als die Moiren an den Darstellungen der Athenageburt (auf dem Puteal von Madrid). *Fast identisch sind* ja die Muse und die Moire mit der Schriftrolle. Bei der Moire, welche die Lose zieht, und der Muse auf der Mitte jener Platte verrät die Gewandanordnung den gleichen Geschmack» u. s. w.



Abb. 134.

Die Ursache liegt in der falschen Voraussetzung, dass die mantineischen Reliefs ein praxitelisches Werk seien, vor allem aber in der *gänzlich ungegründeten*, wenngleich fest eingewurzelten *Überzeugung*, die Darstellungen auf den Reliefs in Madrid böten *die Geburt der Athena* aus dem Haupte des Zeus, das der hinter Zeus stehende Jüngling mit dem Beil gespalten habe. Diese letztere Meinung, die darauf beruht, dass einige Archäologen die Darstellungen von Madrid mit den Giebelskulpturen des Parthenon zusammengebracht haben, ist alles eher als wahrscheinlich, da diese Zusammenstellung, wie schon von mehreren Seiten betont worden ist, sich auf kein stichhaltiges Argument stützt: die Beschreibung der Giebelgruppe des Parthenon bei Pausanias besagt nichts anderes, als dass «alles darin auf die Geburt Athenas Bezug hat», und die im rechten Flügel des Giebelfeldes noch erhaltenen berühmten, gewöhnlich «*Tauschwestern*» genannten Figuren haben keinen sicheren Anspruch darauf, Moiren darzustellen, wie Weizsäcker in seiner Studie über die Darstellungen der Moiren ganz richtig bemerkt[1].

Untersuchen wir also hier zuerst einmal, in wie weit die Reliefbilder von Madrid mit dem Relief von der Vorderseite des Monuments von Mantineia *technisch* eine einheitliche Darstellung bilden können, und sodann, ob sich auch mythologisch bei dem Wettstreit des Apollon und Marsyas (auf der Platte von Mantineia) das Erscheinen der auf dem Relief von Madrid abgebildeten Personen rechtfertigen lässt.

[1] Roschers Mythol. Lex. s. v. Moira S. 3094.

I. Ein Blick auf unsere Abbildung 134, in der meine Idee über die Ergänzung der Vorderseite des mantineischen Monuments gegeben ist (man sehe auch Abb. 135 für die eine Schmalseite), wird genügen, um folgendes klarzulegen.

Zuvörderst können die Figuren des Reliefs von Madrid sehr wohl auf zwei Platten verteilt werden, und zwar mit gleichen Grössenverhältnissen wie bei der erhaltenen Platte der Vorderseite des mantineischen Monuments. Nichts anderes ist dazu erforderlich als eine kleine Weiterstellung der Parzen des madrider Reliefs, bei dem wegen des durch die cylindrische Form des Altars oder Brunnenschaftes bedingten geringeren Raumes der Kopist die Figuren zusammenziehen musste. Zweitens kann man beobachten, wie die bei der erhaltenen Platte von der Vorderseite des mantineischen Monuments bemerkbare *Asymmetrie in Inhalt und Form*, die Amelung mit Recht *befremdet und in Erstaunen setzt*, da Darstellungen für einen derartigen dekorativen Zweck immer durchaus symmetrisch angeordnet wurden, bei meiner Zusammenstellung sofort verschwindet und wir eine ganz symmetrische Anordnung der Darstellung auf dem Monumente erhalten. Dem Marsyas des mantineischen Reliefs entspricht durchaus symmetrisch als Pendant der am andern Ende der Szene befindliche junge Mann mit dem Beil. Anderseits wird ein ausgezeichnetes Centrum, das die Darstellung symmetrisch in zwei Teile teilt, von der mittleren Parze gebildet, die, wie wir unten sehen werden, auch der Bedeutung nach sozusagen der Angelpunkt der

ganzen Szene ist. Ich begnüge mich hier darauf aufmerksam zu machen, dass sich in dieser Weise jetzt auch vollkommen erklärt, weshalb diese Parze allein nicht, wie die übrigen, nach rechts gewandt ist, sondern den Kopf nach dem Beschauer des Reliefs zu dreht. Bisher suchten die Archäologen diese Stellung dadurch zu erklären, dass sie annahmen, Lachesis wolle das Loos nicht sehen, dass sie aus den in der linken Hand befindlichen herauszieht. Diese Vermutung ist jedenfalls ansprechend und stimmt sehr gut zu der Stellung, die der Schöpfer der Thymele für Lachesis wählte, als er, um einen Mittelpunkt für die symmetriche Anordnung zu haben, eine Figur benötigte, die dem Beschauer ihr Gesicht zuwendet. Übrigens zeigt sich auch auf den beiden mantineischen Platten mit den Musen eine solche Wendung des Kopfes oder Stellung des ganzen Körpers nur bei den in der Mitte stehenden Figuren.

Auch bei den übrigen Figuren erklärt sich in befriedigender Weise Anordnung und Haltung. Die Parzen, die das dem unglücklichen Vertreter der asiatischen Musik drohende Schicksal vorbereiten, haben in durchaus passender Weise das Centrum inne und sind, als Ganzes genommen, den beiden Agonisten zugewandt, indem die dritte von ihnen die Schriftrolle öffnet, um dem Marsyas das ihm bestimmte Geschick — bei den jetzigen Griechen heisst es noch jetzt τὸ γραφτό του, «sein Geschriebenes» — aus ihr abzulesen. Zeus sieht, wie auf zahlreichen andern alten Darstellungen desselben Mythus, von weitem dem Wettstreite zu und sendet zu den Kämpfern die Nike, um dem Apollon den Siegeskranz zu überbringen. Zugleich eilt Athena, die die Töne der von ihr weggeworfenen Flöten gehört hat, zum Schauplatz des Kampfes hin, um dem Marsyas den schrecklichen Tod anzukündigen, der ihn erwartet, weil er die von ihr verfluchten Flöten aufgenommen hat (vgl. oben S. 144).

Dass Nike nicht etwa Athena bekränzen wird, wie man im ersten Augenblicke glauben möchte, sondern den Kranz dem ferner sitzenden Apollon überbringt, ergibt sich aus andern auf denselben Mythus bezüglichen Darstellungen. Auch auf diesen Denkmälern würde jeder, der den Mythus nicht kennt, glauben, Nike setze ihren Kranz auf das Haupt der hier gar nicht

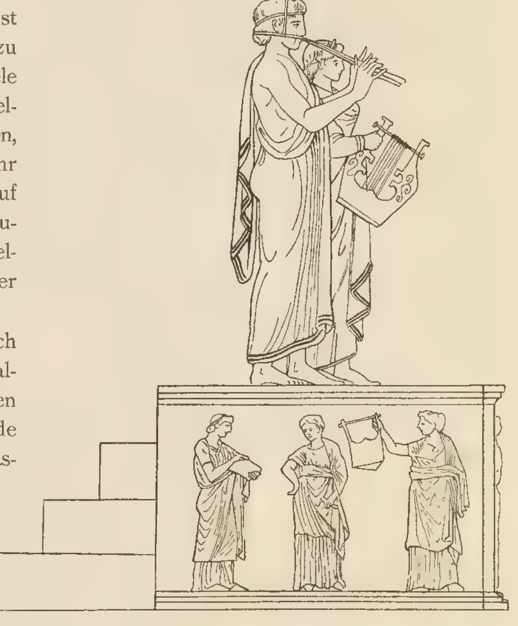


Abb 135.

als Kämpferin beteiligten Athena, während sie ihn in Wirklichkeit dem weiter entfernt stehenden Apollon, dem Gegner und Besieger des flötenden Marsyas, zuträgt[1]. Hinter Zeus schliesslich steht, grösste Aufregung und Erstaunen äussernd, ein untergeordneter Zeuge des Wettkampfes (über ihn werde ich weiter unten sprechen), der in technischer Hinsicht das von der Symmetrie des Ganzen geforderte

[1] Ἐφημ. Ἀρχαιολ. 1886 S. 1. 8, Taf. 1.—Reinach, Répertoire des vases peints, Bd. I S. 511. Siehe auch unsere Abb. 136.

Gegenstück zu der Figur des Marsyas bildet; seine Stellung drückt den Schrecken aus, den ihm das in diesem Augenblicke gerade erkannte grässliche Schicksal des Marsyas einflösst, dessen Gegner Nike zu bekränzen eilt.

II. Untersuchen wir jetzt, in wie fern in *mythologischer* Beziehung die Personen des madrider Reliefs dem Wettstreit des Apollon und Marsyas beizuwohnen berechtigt sind.

Zeus erscheint sehr häufig auf den übrigen uns bekannten Darstellungen dieses Weltstreites als Hauptperson, d. h. als Schiedsrichter, in seiner ganzen Würde die Mitte der Szene einnehmend[1] oder aber als oberster Richter von ferne auf den Kampf blickend, während die eben von ihm ausgesandte Nike eilt, den siegreichen Apollon zu bekränzen[2]. Auf andern wiederum ist Zeus nur als Schiedsrichter im Wettstreit abgebildet[3] oder aber wohnt als Richter der Schindung des Marsyas bei[4].

Nike, die auch bei den sonstigen, gewöhnlichen thymelischen Agonen überaus häufig dargestellt wird, wie sie den Sieger bekränzt (man sehe Abb. 130-133), findet sich ebenfalls auf den alten Vasenmalereien, die den hier behandelten Wettstreit darstellen, sehr oft abgebildet, sei es dass sie mit dem Kranze in der Hand den Ausgang des Kampfes abwartet, um den Sieger zu krönen[5], oder aber dass sie eilt und schon den siegreichen Apollon bekränzt[6]. Ausserdem finden wir sie auch auf den denselben Gegenstand behandelnden Sarkophagen[7].

Auch Athena gehört zu den Personen, die häufig diesem musikalischen Wettstreit beiwohnen, sowohl auf den Vasenbildern als auch auf den Sarkophagreliefs[8]; sie eilt zu Marsyas hin, der ohne Vorwissen von dem auf den Flöten ruhenden Fluche diese vom Boden aufgenommen hat, um ihn zu hindern, auf ihnen zu spielen, oder aber um ihm das drohende furchtbare Geschick anzukündigen, oder schliesslich, um ihm so weit wie möglich in seinem Verhängnis zu helfen.

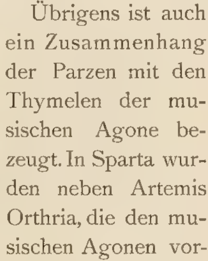
Es ist wohl besonders bemerkenswert, dass die Athena des Reliefs in Madrid in Form und Stellung *ganz identisch* ist mit der Athena auf jenem viel besprochenen, sie und Marsyas nach einem berühmten Original Myrons wiedergebenden Relief (s. oben S. 136, Taf. XXVI)[1]; es führt uns dies mit Notwendigkeit zu dem Schlusse, dass die Athena des madrider Puteals nach einer auf denselben Mythus von Marsyas bezüglichen Darstellung kopiert ist, nicht aber etwa nach einer Darstellung der Geburt Athenas aus dem Haupte des Zeus, wie man ohne genügenden Grund angenommen hat.

Die drei Parzen schliesslich sind nicht, wie manche geglaubt haben, ganz neue Personen bei dem Wettstreit des Apollon und Marsyas. Es ist nicht nur nicht unwahrscheinlich, dass einige von den bisher unerklärt gebliebenen weiblichen Personen auf den Vasenbildern des Marsyasmythus eben solche vorstellen, oder wenigstens eine von ihnen, sondern wir besitzen, wie ich glaube, sogar ein bestimmtes Beispiel einer solchen «unabwendbaren» und «verderblichen» Parze in der aus einer geöffneten Schriftrolle dem sein Haupt auf die Kniee stützenden Marsyas das Schicksal oder den Götterbeschluss vorlesenden Figur auf einem Vasenbilde (=Abb. 136), das eben diesen Mythus behandelt[2]. Diese Parze, augenscheinlich eine

[1] Overbeck, Kunstmythologie, Atlas Taf. XXV, 1.
[2] Overbeck, ebd. Taf. XXV 4.
[3] Overbeck, ebd. Taf. XXIV 23.
[4] Overbeck, ebd. Taf. XXIV 23.
[5] Overbeck, ebd. Taf. XXV 3 und 5.
[6] Overbeck, ebd. Taf. XXIV 21, 22, 24, 25 und XXV 4.
[7] Overbeck, a. a. O.
[8] Overbeck, ebd. XXIV 24, XXV 5, 8, 9. Noch andere darauf bezügliche Denkmäler sind in Overbecks Textband S. 436 und 460 angeführt.

[1] Kekule: Archaeol. Zeitung 1874, Taf. 8.—Overbeck, Plastik[3] I S. 208 c.— Rayet, Monuments de l'art antique I 5 Taf. 33.— Friederichs - Wolters No 456.
[2] Overbeek, a. a. O. Atlas, Tafel XXV 4. — Arch. Zeit. 1869 S. 42.—Hauser: Arch. Anzeig. 1890 S. 68.—Heydemann 3231.— S. Reinach, Répertoire Bd. I S. 405.

Kopie von demselben Originale, auf das auch die Parze der Reliefs in Madrid und in Schloss Tegel zurückgeht, liest dem Marsyas die Entscheidung der Götter in demselben Augenblicke vor, wo Nike, von dem im obersten Teile des Bildes thronenden Zeus ausgesandt, den in der Mitte sitzenden Sieger Apollon bekränzt, also geradeso wie auf dem Relief der Thymele von Mantineia nach seiner Vervollständigung durch das Relief von Madrid.



Abb. 136.

Übrigens ist auch ein Zusammenhang der Parzen mit den Thymelen der musischen Agone bezeugt. In Sparta wurden neben Artemis Orthria, die den musischen Agonen vorstand, Μοῖραι Λαχέσεις verehrt[1].

Erinnern wie uns auch daran, dass es sich hier um ein Denkmal ganz eigener Natur handelt. Fast alle auf uns gekommenen Darstellungen des Wettstreites zwischen Marsyas und Apollon geben den Mythus wieder, wie er von der attischen Komödie ausgebildet war, die sich dem Flötenspiel durchaus feindlich entgegenstellte. Unser Monument ist jedoch arkadisch, noch dazu aus Mantineia, wo, wie wir gesehen haben, die neuere Musik ausserordentlich hochgeschätzt wurde. Es ist mithin unwahrscheinlich, dass die Mantineer auf ihrer Thymele einfach den attischen Mythus kopierten, da sie durch die offizielle Einführung der neueren Musik des Timotheos und Philoxenos bewiesen, dass sie den wilden Hass der Athener gegen sie nicht teilten. Sie fügten also die Parzen in die Darstellung ein, und durch diese Einschiebung verliert mit einem Schlage der Mythus seine Animosität gegen die von Marsyas repräsentierte Flötenmusik. Denn wenn nach der so sich offenbarenden Auschauung der Mantineer nicht die Überlegenheit der Lyra Apollons noch auch das Urteil der Weisheitsgöttin Athena oder der Musen den Ausschlag gab für die Niederlage und Verurteilung der Flötenmusik des Marsyas, sondern nur das durch die Parzen repräsentierte Schicksal, das durch die bekannte Verwünschung von seiten Athenas heraufbeschworen war (s. S. 141 und 144), dann wird die Darstellung des Wettstreites zwischen Marsyas und Apollon, im Gegensate zu dem im attischen Mythus ausgedrückten Hasse gegen die Flötenmusik, zum symbolischen Bilde eines friedlichen Wettstreites zwischen *gleichwertigen* Musikarten, in dem die eine natürlicherweise unterliegen muss, ohne dass damit eine Schande oder Schmach verbunden wäre. Ein auf dieser Thymele in Mantineia besiegter Musiker konnte, wenn er hinunterstieg, sich trösten, indem er auf ihr als Richter die Parzen sah, denen eben niemand zu entrinnen vermag; zugleich durfte er sicher sein, das ihn niemand wegen seiner Niederlage verspotten würde, denn im Altertum war der dem Schicksal erlegene sicher, einer gewissen Scheu und Ehrfurcht zu begegnen, ganz abgesehen davon, ob er etwas wert war oder nicht. In der Odyssee (χ 412-413) verhindert Odysseus die Eurykleia, beim Anblick der getödteten Freier ihre Freude über ihre Bestrafung durch Jubel zu äussern, indem er ihr das hohe Wort sagt: «οὐχ ὁσίη κταμένοισιν ἐπ᾽ ἀνδράσιν εὐχετάασθαι, τούσδε δὲ μοῖρ᾽ ἐδάμασσε θεῶν»[1].

[1] C. I. Gr. 1444. — Preller-Robert, Griech. Mythologie, S. 308, 3 und 531, 5.

[1] Politis meint (S. 69), diese homerischen Sinnsprüche hätten nichts zu tun mit den Anschauungen der Alten über Agone und über Parzen, «weil sie sich auf einen ganz andern Ideenkreis beziehen, auf den Glauben, dass die göttliche Nemesis den Übermut des schadenfrohen Menschen strenge bestraft». Ich muss gestehen, dass ich diese feine Unterscheidung nicht verstehen kann. Eines weiss ich nur: bei den alten Griechen hiess es als Axiom: «μηδενὶ συμφορὰν ὀνειδίσῃς, κοινὴ γὰρ ἡ τύχη καὶ τὸ μέλλον ἀόρατον». Woher auch immer das Unglück stammt, ob infolge der Entscheidung der Parzen oder der Tyche oder ob durch den Fluch der Athena das Verhängnis über den im Kampfe mit Apollo besiegten Marsyas hereinbricht, niemals

Es bleibt noch übrig, bei dem Wettstreit zwischen Apollon und Marsyas das Erscheinen des hinter Zeus stehenden *Mannes mit dem Beil* zu erklären, der Figur nämlich, auf der hauptsächlich die Meinung derjenigen Gelehrten beruht, die in den Reliefs von Madrid und Tegel eine Darstellung der Geburt der Athena erkennen wollen, und nach denen wir in dieser Figur den mit dem Beil das Haupt des Zeus spaltenden Hephaistos, Palamaon, Prometheus oder Hermes, den Varianten des Mythus entsprechend, zu sehen haben[1]. Der Umstand, dass auf zahlreichen andern auf die Geburt Athenas bezüglichen Denkmälern der beiltragende Hephaistos in einer ganz gleichen, Überraschung ausdrückenden Stellung abgebildet ist, macht diese Deutung, besonders in Kombination mit dem sicher scheinenden Vorhandensein der Parzen auf einigen von diesen Denkmälern im ersten Augenblick sehr annehmbar, wenn nicht sicher; somit war es gerechtfertigt, wenn Hauser und Politis, die nach der ersten Veröffentlichung der vorliegenden Studie meine Erklärung bekämpften, sich dabei vornehmlich auf diese Deutung stützten. Ich erachte es daher für nötig, die Frage jetzt etwas genauer und eingehender zu behandeln.

So sicher auch zuerst die Ansicht derer zu sein scheint, die das Relief von Madrid mit der Geburt Athenas in Verbindung bringen, so muss doch schon allein die Wendung der Parzen des Reliefs nach rechts, sodass sie Zeus und Athena den Rücken drehen, jeden unbefangen urteilenden zu der Überzeugung führen, dass die Hauptszene, der diese Parzen beiwohnen, sich nicht zwischen Athena und Zeus abspielt, sondern dort, wohin sie sich wenden, auf der rechten Seite, eben dort, wo die Reliefs von Madrid und Tegel unvollständig sind. Wenn es sich um das Wunder des Herausspringens der Athena aus dem Haupte des Zeus handelte, wie bei fast allen zahlreichen auf ihre Geburt bezüglichen Monumenten, so müssten die Parzen in derselben Weise wie alle andern dem erstaunlichen Ereignis beiwohnenden Gottheiten ihren Blick in Bewunderung eben nur auf dieses richten, während sie im Gegenteil auf unserem Denkmal den Hauptpersonen des Wunders mit der grössten Gleichgiltigkeit den Rücken zudrehen und dagegen nach dem rechts fehlenden Stücke der Darstellung blicken, nach dem auch Zeus hinschaut und Athena ihre eiligen Schritte richtet. Folglich ist es nicht nur nicht «sicher», dass wir hier die Darstellung der Geburt Athenas haben, sondern wir müssen im Gegenteil logischerweise diese Deutung bestreiten und daran festhalten, dass keine Erklärung der Darstellung sicher ist, bevor wir wissen, welche Personen in dem fehlenden Teile abgebildet waren. Da wir nun aber schon erkannt haben, dass die Athena unseres Monuments «bis auf unbedeutende Einzelheiten»[1] **ganz identisch** ist mit der Athena anderer Monumente, die sich auf den Mythus über die Flöten des **Marsyas** beziehen, dass zweitens die in dem Manuskript lesende Muse der Reliefs von Madrid und Tegel von demselben Original *kopiert* ist wie die in einem auf den Mythus *des Wettstreites zwischen Apollon und Marsyas* bezüglichen Vasenbilde abgebildete Parze oder Muse, die dem Marsyas den Beschluss der Götter vorliest (Abb. 136), so müssen wir mit Not-

konnte den vom Unglück getroffenen jemand ungestraft verhöhnen. Darüber, behaupte ich, konnte auch der Musiker sicher sein, wenn er bei den thymelischen Wettstreiten in Mantineia unterlag, deren Bema derartige symbolische Darstellungen trug.

[1] Philod. Περὶ εὐσεβείας 59 S. 31 ed. Gomperz: (Ζεὺς) «τὴν κεφαλὴν ὑπὸ Ἡφαίστου διαιρεῖται, κατὰ δὲ τὸν Εὔμολπον ἢ τὸν συνθέντα τὴν ποίησιν ὑπὸ Παλαμάονος· ἔνιοι δ' ὑφ' Ἑρμοῦ παραδεδώκασιν· καὶ τῶν ἀρχαίων τινὲς δημιουργῶν τοῦτον παρεστῶτα τῷ Διῒ ποιοῦσι πέλεκυν ἔχοντα, καθάπερ ἐν τῷ τῆς Χαλκιοίκου». — Schol. Pind. Olymp. VII 66 S. 170 ed. Boeckh: «ἐν τοῖς Μουσαίου Παλαμάων λέγεται πλῆξαι τοῦ Διὸς τὴν κεφαλήν, ὅτε τὴν Ἀθηνᾶν ἐγέννα· ἔνιοι δὲ τὸν Προμηθέα λέγουσιν· Σωσίβιος δὲ Ἑρμῆν φησιν».

[1] Schneider, Die Geburt der Athena S. 39.

wendigkeit schliessen, dass das an den Reliefs von Tegel und Madrid fehlende Stück und mithin überhaupt die ganze Darstellung höchst wahrscheinlich eben diesen selben Mythus von Apollon und Marsyas zum Gegenstand hatte.

Zu diesem Resultat stimmt auch die Beobachtung, dass Zeus und Nike, wie wir sie auf diesen Reliefs von Madrid und Tegel sehen, den einen der Szene zuschauend, die andere den Kranz überbringend, häufig in gleicher Position und Haltung auf Darstellungen eben dieses Mythus von Apollon und Marsyas erscheinen.[1]

Über den Jüngling mit dem Beil bemerke ich zuvörderst, dass bei den Gelehrten eine grosse Uneinigkeit über die Benennung dieser Figur herrscht; und doch muss m. E. zuerst diese Frage gelöst werden, bevor wir versuchen dürfen, ihre Erscheinung in irgend einem Mythus zu rechtfertigen. Man hat den Jüngling Hephaistos genannt; dem hat man mit Recht entgegengehalten,[2] dass dieser Hephaistos sonderbarerweise nicht, wie wir erwarten sollten, als bejahrter und bärtiger Mann oder hinkend dargestellt ist, noch auch die konische Mütze und die stereotype Exomis trägt, dass er mit einem Worte *keine* Ähnlichkeit mit irgend sonst einem bekannten Bilde oder irgendwelcher Beschreibung dieses Gottes hat.

Andere wiederum haben, da sie von vornherein die attische Herkunft des Originals der Reliefs in Madrid und Schloss Tegel als *gewiss* betrachteten, den Namen Prometheus vorgezogen, da dieser in einer späten attischen Variante des Mythus erscheint. Aber auch dem konnte man nicht zustimmen, da Prometheus niemals als junger Mann abgebildet wird, sondern in der Regel bärtig, stets aber als Mann vorgeschrittenen Alters [1].

Da Palamaon bekanntermassen nichts anderes ist als Hephaistos selbst, so begegnet der Versuch, der in Frage stehenden Figur seinen Namen zu geben, denselben Argumenten wie bei Hephaistos.

Hermes schliesslich, mit dem der fragliche Jüngling mehr als irgend eine andere Figur Ähnlichkeit hat, sodass man diesen denn auch für einen Hermes gehalten hat,[2] trägt auf keiner der nach Tausenden zählenden Abbildungen von ihm ein Beil, und vor allem nicht auf den Darstellungen der Geburt Athenas; zudem scheint sicher zu sein, dass die ihm sonderbarerweise dies Attribut und das Amt des Hephaistos gebenden [3] Quellen auf einen verzeihlichen Irrtum eines oder mehrerer späterer Schriftsteller zurükzuführen sind, die nicht imstande waren, die auf den alten Darstellungen der Geburt Athenas erscheinenden Personen richtig zu erkennen. In der Tat könnte jemand auch jetzt beim Anblick der altertümlichen Vasenbilder mit dieser Szene sehr leicht den Hermes mit dem gleich neben ihm stehenden beiltragenden Hephaistos verwechseln, da ihre äusserliche Erscheinung sehr grosse Ähnlichkeit aufweist und der Name Ἑρμῆς zwischen beiden Figuren geschrieben ist, sodass er aus Unkenntnis oder einfachem Versehen auf Hephaistos bezogen werden könnte, um so mehr

---

[1] Reinach, Répertoire des vases peints, S. 14: Zeus steht am linken Ende der Darstellung als Richter des Wettstreites und schickt Nike aus, um den Sieger Apollon zu bekränzen; — S. 405: Zeus sitzt oberhalb der Konkurrenten und sendet Nike mit dem Kranze zu Apollon; — S. 452: Zeus sitzt als Vorsitzender des Wettstreites zwischen Apollon und Marsyas; — S. 511: Nike eilt, Apollon zu bekränzen, während Marsyas noch spielt, u.a.m.

[2] Schneider a. a. O S. 36.

[1] Schneider selbst, auf den die Benennung Prometheus zurückgeht, schreibt (a. a. O. S. 37): «Kaum in höherem Grade dürfte unsere Figur auf den ersten Blick dem nach Hephaestos am häufigsten genannten Geburtshelfer Prometheus entsprechen. Weitaus die überwiegende Anzahl der aus römischer Zeit übrig gebliebenen Monumente kennt auch diesen nur als bärtigen Mann auf vorgeschrittener Altersstufe, und nicht anders erscheint er in dem Innenbilde einer schönen volcenter Kylix, welches die Begrüssung des in den Olymp aufgenommenen Titanen durch Hera zum Gegenstand hat, wie er denn auch auf einer alten Basis in der Akademie an der Seite des Hephaestos als der ältere dargestellt war (σχολ. Σοφοκ. Οἰδ. ἐπὶ Κολ. στ. 56)».

[2] Friederichs-Wolters S. 735.

[3] S. oben S. 212 Anm. 1.

da dieser zuweilen die einzige Figur mit Stiefeln ist, deren hinten vorstehende Enden der oberflächliche Beschauer geneigt ist für die Flügel an den Schuhen des Hermes zu halten[1]. Diese Vermutung wird noch durch die Beobachtung bestärkt, dass der unter Ptolemaios II. lebende *Grammatiker* Sosibios, von dem allein mit Anführung des Namens berichtet wird, dass er von Hermes sage, er habe bei der Geburt der Athena das Haupt des Zeus mit dem Beile gespalten, ein Lakedaimonier war und sich gewiss auf die im Tempel der Chalkioikos in Sparta befindlichen archaischen Reliefs des gegen Anfang des VII. Jahrhunderts v. Chr. blühenden Gitiadas bezog, auf denen nach dem erst um das Jahr 50 v. Chr. lebenden epikurischen Philosophen Philodemos einige —darunter ist wohl eben nur Sosibios zu verstehen— den Hermes « παρεστῶτα τῷ Διὶ πέλεκυν ἔχοντα » sahen.

Aber nehmen wir einmal an, es sei auf den Reliefs von Tegel und Madrid wirklich Hephaistos oder Hermes oder Prometheus abgebildet, und zwar, wie jetzt die meisten Archäologen wollen, von dem auf die Geburt der Athena bezüglichen pheidiasschen Giebelbild des Parthenon kopiert. Wieso würde das der Vermutung widerstreiten, dass einer dieser Götter mit diesem Attribut ebenso wie so viele andere Götter und Halbgötter als Zuschauer bei dem Wettstreit zwischen Apollon und Marsyas abgebildet sein könnte? Der Künstler, der die Reliefs auf der Thymele von Mantineia anfertigte, brauchte eine Figur, die in der Form dem am gegenüberliegenden Ende stehenden Marsyas entsprach, dessen Figur nach der allgemeinen Meinung der Praxiteliker einem Werke Myrons nachgebildet ist[2], und dazu konnte er sehr wohl den die gewünschte Symmetrie bietenden Beilträger aus der Giebelgruppe des Parthenon nehmen. Denn findet sich nicht Hermes häufig als Zeuge des uns hier beschäftigenden Wettstreites[1]? Ist nicht Hephaistos ein intimer Freund des Marsyas, dessen Flötenklänge ihn zum Olymp geleiten[2]? Konnte nicht auch der Dulder Prometheus mit dem ebenfalls von den Göttern gequälten Marsyas Mitleid fühlen? Alle diese konnten sehr wohl nicht nur dem Wettstreit beiwohnen, sondern auch in ihren Bewegungen den Eindruck wiedergeben, den auf sie das eben verkündete Urteil des Zeus und der Parzen macht, durch das ihr Freund einem fürchterlichen Tode verfällt.

Wir kommen jetzt zu einer andern Frage. Ist das Doppelbeil oder der Hammer, den die besprochene Figur trägt, als Symbol ausschliesslich nur dem Gott oder Halbgott eigen, der nach dem Mythus das Haupt des Zeus spaltet? Müssen wir also notwendig annehmen, dass es sich bei den Reliefs von Tegel und Madrid um einen Teil der Darstellung der Geburt Athenas handelt? Ist es nicht auch möglieh, dass der Künstler, der das Original der Reliefs von Mantineia schuf, Gestalt und Attribut des Beilträgers aus dem Giebelbild des Parthenon für einen andern Gott oder Halbgott entlehnte, der in unmittelbarer Verbindung mit Marsyas und seinem Sagenkreis steht?

Bekanntermassen war der Satyr Marsyas zugleich ein Repräsentant der Flötenkunst und ein Quelldämon, von dem viele Quellen ihren Namen führten[3]. Nun wissen wir, dass diese Quelldämonen auf den alten Denkmälern ein Doppelbeil oder Hammer auszeichnet, mit dem sie die Quellen (=Häupter) der Flüsse öffnen,

[1] Solche archaische Vasengemälde mit der Geburt Athenas s. bei Reinach a. a. O. Bd. I S. 156, 198 (=Monumenti dell' Inst. III 56, IX 55) u. a.

[2] Fougères, Mantinée S. 562: On reconnaît quelqu'un des modèles antérieurs dont notre auteur s'est inspiré en les adaptant à son sujet. Le Marsyas est une réminiscence *indéniable* de celui de Myron.—Perrot, Praxitèle S. 39: Le mouvement du Marsyas est emprunté à une statue célèbre de Myron.

[1] Reinach, Répertoire des vases peints Bd. I S. 175.

[2] Reinach a. a. O. II S. 3, 39, 193, 261 u. s w.

[3] Roscher's Myth. Lex. s. v. Marsyas (Sp. 2439): Der Natur der Silene entsprechend, war (Marsyas) zugleich ein Quelldämon and ein Meister des Flötenspiels.

die durch grosse menschliche Köpfe angedeutet werden [1]—noch heute heissen sie beim griechischen Volke κεφαλάρια=Häupter—, oder mit dem sie entsprechend der Natur der in ihnen personifizierten Sturzbäche die von den Nymphen beschützten Bäume [2] knicken und entwurzeln. Diese mit der Aufdeckung der Quellen verbundenen Dämonen erscheinen stets zu zweien, unter der Form von Satyrn, der eine zuweilen wie ein Abbild des sogenannten Marsyas Myrons [3], der andere, oder auch beide, in einer Haltung des Erschreckens oder Erstaunens wie bei dem beiltragenden Jüngling auf den Reliefs von Madrid und Tegel. Wenn wir nun noch hinzufügen, dass man sehr häufig bei den auf den Wettstreit zwischen Apollon und Marsyas bezüglichen Vasenbildern ausser dem Marsyas einen zweiten Satyr findet, der wie der Beilträger der Darstellungen von Tegel und Madrid, wenn sie mit der von Mantineia kombiniert werden, ein Gegenstück zu der Figur des Marsyas bildet und durch eine gleiche lebhafte Bewegung [4] gleiches Interesse für Marsyas oder Erstaunen und Erschrecken über das Resultat des Wettkampfes ausdrückt, so kann es nicht mehr willkürlich erscheinen, wenn ich behaupte, dass der Jüngling mit dem Beile auf den Reliefs von Tegel und Madrid niemand anders ist als der fast immer bei dem Wettstreit des Apollon und Marsyas in einer derartigen Gemütsbewegung dargestellte zweite Satyr, dessen aus andern Denkmälern bekanntes Attribut, Beil oder Hammer, der Künstler hier mit übernommen hat, vielleicht weil er für diese Gestalt den beiltragenden Hephaistos oder Prometheus aus dem Giebelfeld des Parthenon nachahmte, ebenso wie er für das Gegenstück den sogenannten Marsyas Myrons zum Vorbild nahm. Der Grund, weshalb bisher niemand in diesem Jüngling den Satyr erkannt hat, ist vielleicht darin zu suchen, dass die einzigen sichern Kennzeichen, die diese hübschen jugendlichen Figuren der Satyrn in der guten Zeit der Kunst aufweisen, die aufgestülpte Nase, die Ziegenohren und der Schweif, auf diesen Reliefs nicht erkennbar sind, der Schweif wegen der Frontstellung des Körpers, die Nase wegen der mangelhaften Erhaltung des Gesichtes auf dem Relief von Madrid (das im Schlosse Tegel kommt nicht in Betracht, weil es ausgebessert ist). Nichtsdestoweniger glaube ich auf der von Schneider (a.a.O.) gegebenen Abbildung des madrider Reliefs genügende Spuren eines Satyrohres zu sehen. Die grosse Jugend, das kurze Haar und die Chlamys, anstatt der Nebris, bei diesem Satyr dürfen gegen meine Meinung nicht vorgebracht werden, da auch auf andern alten Denkmälern mit dem Wettstreite zwischen Apollon und Marsyas der Gefährte des Marsyas in gleicher Weise abgebildet ist [1].

Wir können also sagen, dass in *mythologischer* Hinsicht die Kombinierung der Reliefs von Madrid und Tegel mit denen von Mantineia genügend gerechtfertigt ist und in *technischer* Beziehung zur Herstellung einer mit allen Regeln der alten Kunst übereinstimmenden Komposition führt. Ich glaube mithin im Recht zu sein, wenn ich jede Verbindung der mantineischen Reliefs mit dem praxitelischen Bathron abweise und behaupte, dass es sich vielmehr um ein thymelisches Bema für ein altes Theater oder Odeion handelt.

In Bezug auf den stilistischen Wert und die chronologische Ansetzung dieser Reliefs darf man mit Rücksicht auf die Unvollkommenheit der Ausführung und die eine Kopie offenbarende

[1] C. Robert, Archaeol. Märchen S. 198 ff. Taf. V a—c.

[2] Head - Σβορῶνος, Ἱστορία τῶν νομισμάτων, Taf. ΛΑʹ 8. Vgl. Robert. a. a. O. Taf. V c.

[3] Robert a. a. O. Taf. IV S. 196: « der eine in entschieden an den myronischen Marsyas erinnernder Haltung.

[4] Reinach, Répertoire des vases peints Bd. I S. 103 (Satyr Τύρβας), 175, 342, 406, 452; Bd. II S. 312.

[1] Reinach a. a. O. I S. 103: der Marsyas gegenüber auf einer Chlamys sitzende junge Satyr.—S. 175: der ebenfalls junge Satyr ΣΙΜΟΣ.—S. 406: die zu beiden Seiten des Marsyas stehenden traurigen und erschreckten jungen Satyrn, beide mit kurzem Haar und Chlamys.

Trockenheit des Ganzen sowie auf den Umstand, dass Athena und Marsyas von berühmten, unter dem Namen Myrons laufenden Werken und der Beilträger von dem Hephaistos oder Prometheus des Pheidias kopiert sind, während viele der Musen auf unzweifelhaft praxitelische Typen zurückgehen, wohl mit Wahrscheinlichkeit schliessen, dass die Reliefs aus Mantineia keinesfalls als Originalwerk und dazu noch des Praxiteles oder eines Künstlers aus seinem Kreise angesehen werden können. Sie sind nichts als die Kopie eines berühmten Originals, das von einer geschickten Hand durch künstlerische Zusammenfügung verschiedener hervorragender Typen alter Schulen hergestellt worden war; und zwar ist diese Kopie das Werk eines ungeschickten Arbeiters und unmöglich älter als die Mitte des III. Jahrh. v. Chr., vielleicht sogar noch um ein halbes oder ganzes Jahrhundert jünger.

Die Einwürfe Hausers.

Wie schon bemerkt, haben nach der Veröffentlichung meiner Studie zwei tüchtige Gelehrte sich mit ihr beschäftigt, der deutsche Archäologe Hauser und der Grieche Politis, Universitätsprofessor in Athen.

Noch bevor Hauser meine Arbeit gelesen hatte, bewies er in einer vortrefflichen Abhandlung in überzeugender Weise, dass eine ganze Anzahl Bruchstücke von Reliefs aus der Klasse der sog. *neuattischen*, die jetzt in vielen Museen von Europa zerstreut sind, sich zu zwei Platten zusammenstellen lässt (Abb. 137 und 139), von denen jede gerade wie die in der Grösse ganz analogen Platten von Mantineia drei Gestalten bietet und zwar, wie die «Musen»-Platten, drei weibliche, aber tanzend. Von diesen nannte er die auf der einen Platte (Abb. 137) richtig Horen, wegen der Ähren, welche die eine in der Hand hält, die übrigen drei, die auf der zweiten Platte (N° 139), «Agrauliden», wegen der von der einen gehaltenen Hydrochoe, dem Attribute der Hyaden, denen nach einer attischen Überlieferung bei Euridipes die drei attischen Agrauliden gleichgesetzt werden.

Zugleich erkannte Hauser ebenfalls ganz richtig die enge Verwandtschaft und Gleichwertigkeit der Erfindung bei den Musen von Mantineia[1] und den Reliefs von Tegel und Madrid, und indem er sich hauptsächlich auf zwei äusserst wichtige Argumente stützte, nämlich auf die Übereinstimmung in den Dimensionen und die gemeinsame Provenienz der Reliefs von Tegel und der von ihm rekonstruierten Platten der Horen und «Agrauliden» aus der Villa Palombara in Rom, kam er zu der Schlussfolgerung, die Reliefs von Tegel (mithin auch die von Madrid) und die mit den Horen und «Agrauliden» müssten von einem alten, jedenfalls berühmten, attischen Denkmal zum Schmucke des Gartens eines kunstliebenden Römers kopiert sein, und zwar die Horen und «Agrauliden» als zwei in besondere Rahmen eingefasste Wandbilder, die Parzen (von Tegel) als Schmuck einer Basis wie die von den Praxitelikern angenommene Basis von Mantineia. In dem Denkmal, von dem diese kopiert sein sollen, vermutet Hauser einen berühmten Altar aus dem Ende des IV. Jahrhunderts v. Chr., vielleicht den von Praxiteles' Sohn Kephisodotos für den Tempel des Zeus Soter und der Athena Soteira im Piraeus geschaffenen Altar.

Ausserdem vermutet Hauser, dass der Altar eine rechteckige Grundfläche hatte und auf seiner Hauptseite eine streng symmetrische Gruppe, auf die Geburt Athenas bezüglich, trug, mit Zeus in der Mitte, zu dessen Rechten Athena nach der rechten Seite der Darstellung eilte, während Hephaistos sich nach dem entgegengesetzten Punkte hinbewegte. Diese drei

[1] S. 97: Sehen wir die wiedergewonnenen Reliefs nur vom Gesichtspunkt *der Erfindung* aus, nicht auch der Arbeit an, so müssen wir gestehen: *sie hätten eine Aufstellung neben der Basis von Mantinea,* welche doch Praxiteles für würdig hielt ein Werk seines Meissels zu tragen, *nicht zu scheuen.*

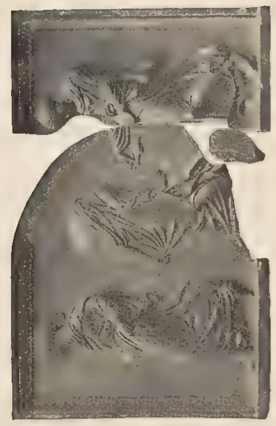


Abb. 139.



Abb. 138.



Abb. 137.

Figuren entnimmt Hauser den besagten Reliefs von Tegel und Madrid, die sich nach ihm sicher auf die Geburt Athenas beziehen, sowie der berühmten eleusinischen Vase in der Ermitage, dieser allerdings nur Zeus und Athena, und obgleich sie hier unter ganz anderer Form abgebildet werden und die Darstellung sich auf einen der Geburt Athenas ganz fremden Mythus bezieht[1].

Auf die rechte Seitenfläche des Altars setzt Hauser die von ihm entdeckten drei «Agrauliden», die zu der eben geborenen Athena auf der Hauptseite eilen, während er auf der linken Seitenfläche die von den Reliefs in Tegel und Madrid entnommenen drei Parzen anbringt.

Die Horen endlich, die Hauser auf der andern Platte zusammengestellt hat, setzt er auf die Rückseite des Altars; dadurch trennt er die «Agrauliden» von den Horen und zerstört die Harmonie zwischen ihnen[2], die sofort in die Augen fällt, wenn man die beiden Gruppen als Pendants in einundderselben Reihe betrachtet.

Hausers tüchtige Abhandlung war bereits fertig gedruckt, als ihm mein Aufsatz zukam; er konnte ihn also nur in einer Anmerkung auf der letzten Seite berücksichtigen. Hier spricht er sich über die von mir oben auseinandergesetzte Beziehung zwischen den Reliefs von Tegel und Madrid einerseits und dem musischen Bema mit den Reliefs aus Mantineia anderseits in folgenden Worten aus (S. 107): «Diese Kombination hat die gleichen Gründe wie die unsere gegen sich, hat aber nicht für sich drei so starke Stützen wie den gemeinsamen Fundort, die Uebereinstimmung der Masse and die Einwirkung der kombinierten Bestandteile auf einunddasselbe antike Monument. Der Gedanke scheitert allein schon an der feststehenden Deutung der Szene mit der Athenageburt; diese Erklärung ist nach wie vor sicher, weil sich der Hammer nicht wegdisputieren lässt».

Dagegen erlaube ich mir zu bemerken:

I. Über diese «sichere» Erklärung der Reliefs von Tegel und Madrid habe ich oben schon das Nötige geschrieben; es ergibt sich aus dem dort Gesagten wohl zur Genüge, dass im Gegenteil die Darstellungen sich höchst wahrscheinlich, wenn

[1] Journ. intern. d'Archéologie numism. IV S. 311 Fig. Taf. IΔ.

[2] Vgl. Hauser a. a. O. S. 85: In beiden Reliefs wendet sich die Mittelfigur fast in Vordersicht, umrahmt wird sie von zwei ins Profil gedrehten Gestalten, deren Umriss sich jedesmal in allem Wesentlichen entspricht . . . Man denke nicht, dass Mangel an Erfindung die Symmetrie zwischen dem den Reigen eröffnenden und dem den Zug schliessenden Mädchen verschuldet hätte.

nicht gewiss, auf den Mythus von Apollon und Marsyas beziehen. In Bezug auf Hausers Theorie über den Altar im Piraeus kann ich hier nur meiner Verwunderung Ausdruck geben, wie er, der so geschickt und richtig erfasst hat, dass seine «Agrauliden» einen Teil derselben Darstellung bildeten, zu der auch die Reliefs von Tegel und Madrid gehörten, ganz übersieht, dass die «Agrauliden» der Geburt der Athena unmöglich beiwohnen können «auf ihre neugeborene Herrin zu eilend», wie er sagt, aus dem einfachen Grunde, weil sie, wie aus der Mythologie bekannt ist, erst viele Generationen nach Athena geboren wurden. Nebenbei wäre noch zu bemerken, dass der Altar im Piraeus ganz kolossale Dimensionen hatte, dass mithin für die Bekleidung seiner Seitenwände die aus nur je drei Personen bestehenden Szenen unserer Reliefplatten durchaus nicht genügen konnten.

II. Die Übereinstimmung der Masse und die Gleichheit der Provenienz bei den Reliefs von Tegel und Madrid und den Platten mit den «Agrauliden» und Horen sind gewiss starke Stützen für die jedenfalls richtige Ansicht Hausers, dass diese Werke den Schmuck für einunddasselbe im Boden der Villa Palombara vergrabene Monument gebildet haben. Aber das widerspricht durchaus nicht meiner Anschauung; auch Hauser wird gewiss niemals gedacht haben, dass die Platten von Mantineia— die wir, ob wir sie nun als Originale oder als Kopien ansehen, nicht der Zeit zuweisen dürfen, aus der die von ihm so glücklich mit ihnen zusammengestellten römischen Kopien stammen — genau dieselben Masse wie die von ihm herangezogenen Platten haben müssten. Es genügt, wenn die Dimensionen in Höhe und Breite und selbst die Einrahmungen vollständig *analog* auf allen in Rede stehenden Monumenten sind [1] und alle Platten von je drei Figuren geschmückt werden, von denen sogar die mittlere stets ihr Gesicht dem Zuschauer zuwendet, mit einziger Ausnahme des Zeus, der als auf dem Throne sitzend aus technischen Rücksichten nicht genau in Vorderansicht gegeben werden konnte. Freilich sind weder in der Villa Palombara noch sonst in Italien Kopien der Reliefs mit den Musen und dem Wettstreite zwischen Apollon und Marsyas aus Mantineia gefunden worden. Anderseits aber zeugt die auffallende technische Verwandtschaft der Parzen auf den Reliefs von Tegel und Madrid mit den Musen von Mantineia, die Amelung betont, sowie die ebenfalls bemerkenswerte sehr grosse Verwandtschaft derselben Reliefs von Mantineia, Tegel und Madrid mit den Reliefplatten der Horen und «Agrauliden», die Hauser mit Recht hervorhebt, in beredter Weise dafür, dass alle diese Denkmäler auf einunddasselbe Original zurückgehen, mithin auf einunddieselbe Darstellung. Wenn von den Musen und dem musikalischen Wettstreit keine Kopien in Italien entdeckt worden sind, so kann der Grund in der Geschmacksrichtung des kunstliebenden Römers liegen, der eben die Sachen bevorzugte, die ihm gefielen; vielleicht ist es aber auch reiner Zufall, da niemand weiss, was die italische Erde noch in ihrem Schosse birgt.

III. Wenn meine Theorie über das musische Bema von Mantineia ausserhalb der Wahrheit läge, so würde sie unvereinbar sein mit der so glücklichen Entdeckung Hausers und seiner m. E. den Stempel der Richtigkeit tragenden Ansicht, dass seine Horen und «Agrauliden» von demselben Denkmal kopiert sind, von dem auch die Darstellungen auf den Reliefs von Tegel und Madrid herstammen. Nun sind aber beide Theorien nicht etwa unvereinbar; im Gegenteil wird gerade durch diese letzteren Denkmäler der Reliefschmuck meiner Thymele

[1] a) Reliefplatten von Mantineia Höhe 0,97, Breite 1,36.
b) Platte mit Zeus, Athena und Beilträger in Tegel » » 1,33.
c) Horenplatte Hausers Höhe 0,73, Breite 1,225.
d) «Agrauliden»-Platte Hausers » 0,73, » 1,15.
e) Parzenplatte in Tegel » 0,74, » 1,06.

technisch und inhaltlich in glücklichster Weise ergänzt und so a posteriori gezeigt, wie richtig die in meinem ersten Aufsatz aufgestellte Vermutung ist.

Manche meiner archäologischen Freunde machten mir nach ihrer Veröffentlichung die Bemerkung — ich selbst fühlte unwillkürlich hier eine Schwäche der Rekonstruktion —, dass das von mir ausgedachte thymelische Bema in zweifacher Hinsicht mangelhaft sei. Einmal technisch, da ich eine hässliche und übermässig grosse Treppe angenommen hatte, die sich über die ganze hintere Seite des so grossen Bemas von der einen bis zur andern Ecke erstreckte, während eine Treppe von der Breite einer einzigen Platte genügt hätte, wie uns die im athenischen Dionysostheater befindliche Treppe am Bema des Phaidros zeigt, und wie wir auch aus einigen Wandmalereien, auf denen alleinstehende Theater-Thymelen abgebildet sind[1], entnehmen können. Zweitens war mein Bema auch inhaltlich nicht ausreichend, denn es umfasste nicht das ganze Programm der thymelischen Vorführungen in den arkadischen Theatern, mit dem doch m. E. die Darstellungen auf dem Bema eng zusammenhingen.

Polybios erwähnt bei den Angaben über das Erziehungsprogramm der Arkader, dass ausser der Musik einen wesentlichen Teil davon auch der *Tanz* bildete[2]. In Mantineia speziell entwickelte sich infolge der derartigen Erziehung eine berühmte Schule für Musik und Tanz. Der Ruhm der dortigen Tanzschule überstieg sogar den der Musikschule[3]; daher zog Aristoxenos unter den verschiedenen Nationaltänzen, den lakonischen, troezenischen, epizephyrischen, kretischen, ionischen und mantineischen, diese letzten vor, und zwar «wegen der Bewegung der Hände»[1]. Es würde mithin ein grosser Mangel gewesen sein, wenn man vergessen hätte, auf unserm Bema — dessen Ausschmükkung m. E. auf die jährlich in den Theatern stattfindenden thymelischen Vorführungen der Mantineer Bezug nahm — durch eine passende mythologische Darstellung auch die orchestischen Produktionen anzudeuten, die mit den speziell musikalischen in dem Erziehungssystem der Mantineer untrennbar verbunden waren.

Demzufolge vermute ich, dass die beiden Reliefplatten mit den tanzenden Horen und «Agrauliden» — die nach Hausers glücklicher Entdeckung demselben Monument zuzuweisen sind wie die Originale der Reliefs von Tegel und Madrid — die zwei Eckplatten der Rückseite meines Bemas schmückten; sie befanden sich zu beiden Seiten der mittleren Platte, über welche die jedenfalls bewegliche Treppe für das Bema herging. Die hier beigesetzten Abbildungen 140-143 mögen eine Idee geben, wie ich mir das Bema mit seinem Reliefschmuck denke. Ich glaube, die Horen und «Agrauliden» passen vortrefflich an die ihnen angewiesene Stelle. Unverkennbar ist Rythmus und Symmetrie in der Art und Weise, wie die die Chortänze andeutenden Jungfrauen, in zwei Halbchören zusammengestellt, auf einander zu tanzen, indem sie technisch Figur zu Figur genaue Gegenstücke bilden und, ganz wie bei den übrigen Platten des Bemas, nur die in der Mitte jeder Platte befindliche Gestalt dem Zuschauer zugekehrt ist.

Dass die Platte in der Mitte der Rückseite zeitweilig oder auch dauernd von der Treppe

---

[1] Vgl. F. Wieseler, Theatergeb. und Denkm. Taf. IV 3 — 5.

[2] IV 20, 9: «Μετὰ δὲ ταῦτα τοὺς Φιλοξένου καὶ Τιμοθέου νόμους μανθάνοντες πολλῇ φιλοτιμίᾳ *χορεύουσι* κατ᾽ ἐνιαυτὸν τοῖς Διονυσιακοῖς αὐληταῖς *ἐν τοῖς θεάτροις*, οἱ μὲν παῖδες τοὺς παιδικοὺς ἀγῶνας, οἱ δὲ νεανίσκοι τοὺς τῶν ἀνδρῶν λεγομένους». IV 20, 12: «καὶ μὴν ἐμβατήρια μετ᾽ αὐλοῦ καὶ τάξεως ἀσκοῦντες, *ἔτι δ᾽ ὀρχήσεις* ἐκπονοῦντες μετὰ κοινῆς ἐπιστροφῆς καὶ δαπάνης κατ᾽ ἐνιαυτὸν *ἐν τοῖς θεάτροις* ἐπιδείκνυνται τοῖς αὑτῶν πολίταις οἱ νέοι».

[3] Fougères, Mantinée S. 347: «Il y avait à Mantinée une école célèbre de musique et d'orchestique; (S. 349) mais la réputation de l'école d'orchestique surpassait celle de son école musicale».

[1] Athen. I 22 β. Fr. Hist. Graec. II 284, 49.



Abb. 140.

verdeckt war, darf uns nicht gegen diese Rekonstruktion einnehmen. Ein technisch analoges Beispiel für eine derartige Anordnung haben wir an den berühmten archaischen Reliefs von den beiden Langwänden des Altars der Nymphen und Chariten aus Thasos; hier sind die wie die Horen und «Agrauliden» sich von beiden Seiten auf die Mitte zu bewegenden Figuren durch die Tür zu der unterirdischen Krypta



Abb. 141.

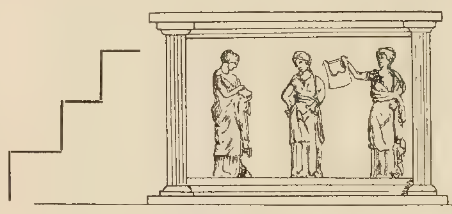


Abb. 142.

des Altars getrennt, an derselben Stelle, die bei unserm Bema die Treppe verdeckt[1]. Der einzige technische Unterschied besteht darin, dass, während die von der Tür auf jeder Seite des Altars gebildete *Lücke* die Anbringung von andern Figuren ausser den zu beiden Seiten der Tür wirklich gesehenen ausschloss, bei unserer Thymele die Treppe, von der die Platte zwischen den Darstellungen der Horen und «Agrauliden» verdeckt wird, uns unwillkürlich fühlen lässt, dass der abgebildete Chor der Nymphen auch unter der ursprünglich gewiss hölzernen Treppe fortläuft. Dies Gefühl wird noch verstärkt nicht nur durch die Art und Weise, mit der diese Horen und «Agrauliden» wie Glieder einunddesselben Chors oder Tanzreigens vor unserm Auge einherschweben, sondern auch durch die mythologische Untersuchung dieser Darstellung—abgesehen von dem Monument, zu dessen Schmucke sie diente—; sie kann so, wie wir sie auf den zwei Platten Hausers haben, unmöglich als *vollständig* betrachtet werden.

Über die *Horen* hat schon Hauser ganz richtig bemerkt, dass sie identisch sind mit den drei tanzenden Nymphen auf dem im arkadi-

[1] F. Studniczka, Altäre mit Grubenkammern: Jahreshefte des Oesterr. Arch. Inst. Bd. VI (1903) S. 159 ff. Fig. 99—101 und Fig. 104.



Abb. 143.

schen *Megalopolis* gefundenen Relief N° 1449 des athenischen Nationalmuseums (Taf. LXXV) wo sie mit dem sie auf der Flöte begleitenden Pan dargestellt sind, ein Relief, durch das nicht nur meine Ansicht gestützt wird, dass Hausers Horen arkadische Nymphen sind, die eine arkadische Thymele für musikalische und orchestische Vorführungen zierten, sondern durch das sich auch die unmittelbar vor ihnen bestehende Lücke von mindestens einer Hauptfigur, des Pan, konstatieren lässt, den wir uns mithin ursprünglich auf der mittleren, durch die Treppe des Bemas bedeckten Platte dargestellt zu denken haben.

In Betreff der «Agrauliden» stimme ich Hausers Ansicht zu, dass die Hydrochoe, mit der die letzte den Boden tränkt, sie deutlich als die Nymphen charakterisiert, die den von ὕειν abgeleiteten Namen Hyaden trugen (lat. pluviae). Ich bemerke jedoch, dass allerdings die spätattische Mythologie des Euripides die Hyaden mit den Agrauliden identifiziert, den drei Töchtern des Erechtheus Aglauros, Herse und Pandrosos[1], sodass der Name Agrauliden demjenigen, der das Denkmal, das die Nymphen Hausers zierten, für attisch hält, nicht unpassend erscheinen wird; indessen gibt es ein Menge anderer Überlieferungen über Zahl, Genealogie und Namen der Hyaden, sodass man, wenn man mit mir das Denkmal als arkadisch auffasst, sehr wohl berechtigt ist, ein Erscheinen des speziell attischen Schwesterntrios der Agrauliden auf ihm abzuweisen.

Die älteste und von allen die meiste Geltung geniessende Überlieferung scheint die bei Hesiod erhaltene[2] zu sein, nach der es *fünf* Hyaden gab: «Φαισύλη ἠδὲ Κορωνὶς ἐυστέφανός τε Κλέεια Φαιὼ θ' ἱμερόεσσα καὶ Εὐδώρη τανύπεπλος». Die Fünfzahl findet sich bei den meisten alten Schriftstellern[1]. Es ist daher die Vermutung erlaubt, dass auf der in der Mitte der Rückwand unserer Thymele befindlichen Platte, deren ursprüngliche Existenz auch durch das technisch ganz Unverbundene der beiden Trios von Nymphen auf den zwei hauserschen Platten wahrscheinlich gemacht wird, die zwei aus der Fünfzahl fehlenden Hyaden standen und mit Pan, dessen Vorhandensein wiederum seine von ihm unzertrennlichen Gefährtinnen, die Horen, erkennen lassen, ein drittes Trio bildeten.

Glücklicherweise erfüllt alle diese Punkte glänzend ein eng verwandtes Denkmal, das Hausers Aufmerksamkeit entgangen ist. Es ist dies das ebenfalls auf einem Altar, wie die Reliefs in Madrid, kopierte Trio im Lateran, bei dem Pan zwischen zwei lebhaft tanzenden Nymphen steht (Abb. 138)[2]. Diese Gruppe, in Stil und Komposition den Nymphen der hauserschen Reliefs ausserordentlich ähnlich, bietet, auf die fehlende Mittelplatte unserer Thymele gesetzt, durch Pan als Mittelfigur ein treffliches Centrum für diese ganze Langwand der Thymele, die durch ihn in zwei durchaus symmetrische Teile zerfällt, gerade wie die Darstellung auf der Vorderwand durch die mittlere Parze; zudem aber gibt sie die gewünschte Erklärung für eine sonderbare Diffe-

[1] Eurip. Erechth. Fragm. 359 ed. Nauck (= Hesych. ζεῦγος τριπάρθενον. Schol. Arat. 172: Εὐριπίδης μὲν οὖν ἐν Ἐρεχθεῖ τὰς Ἐρεχθέως θυγατέρας Ὑάδας φησὶ γενέσθαι τρεῖς οὔσας) und Phaeth. Fragm. 730 (Schol. Arat. 172: Εὐριπίδης δὲ ἐν τῷ Φαέθοντι γ' [εἶπεν εἶναι τὰς Ὑάδας].—Serv. Verg. Aen. 1,744.

[2] Hesiod Fragm. 181 Göttling=Schol. Theon. in Arat. Phainom. v. 172.

[1] Serv. in Verg. Georg. 1,138 «Pytho, Synecho, Baccho, Kardie, Nyseis». — Hygin. fab. 182 «Alii tradunt vocitatas Arsinoe, Ambrosie, Bromie, Cisseis, Coronis»; fab. 192 «quinque primae... Phasyla, Ambrosia, Coronis, Eudora, Polyxo».— German. ad Arat. v. 172 Musaeus et ista refert ... e quibus quinque stellas figuratas Hyades appellaverunt; septem autem, Pleiades. Myrtilus autem quinque filias Cadmi esse dixit. Habet autem Taurus stellas in capite quinque, quæ Hyades appellantur, id est in cornibus singulis singulas, in fronte duas, in naribus unam: hae sunt Hyades.

[2] Benndorf-Schöne, Later. Mus. n° 202 Taf. 4, 3 (vgl. auch N° 511) = Roschers Myth. Lex. s. v. Horae, Sp. 2721, Fig. — Svoronos: Journal d'archéol. numism. II (1899) S. 59, wo die zweite Nymphe als Personifikation der *Zeit des Tanzes* in dem athenischen Bilderkalender gedeutet ist.

renz zwischen den beiden hauserschen Platten, zu deren Erklärung Hauser sich gezwungen sah, die Platten auf zwei verschiedene Seiten des Monuments zu verteilen[1], obgleich er so die Figur für Figur bemerkbare Symmetrie der beiden Trios zerstörte. Die Platte mit den «Agrauliden» Hausers ist um etwas kleiner in der Breite (1,15 M.) als die mit den Horen (1,225 M.); diese Differenz erklärt sich jetzt daraus, das der Künstler auf dem Monument, von dem diese Platten kopiert sind, die drei «Agrauliden» auf einer schmaleren Fläche darstellen musste: das lebhaft bewegte und einen breiten Raum einnehmende Gewand der hinter Pan tanzenden Hyade bedeckte gewiss die ganze Fläche der mittleren Platte bis zum Rande, und daher musste die erste der «Agrauliden» zurückweichen, damit zwischen ihr und jener der ausnahmslos alle Figuren des Denkmals trennende Zwischenraum übrig bleibe.

Durch die Vereinigung dieser drei Kopien gewinnen wir eine vollständige Komposition (Abb. 143), die in technischer Hinsicht bis auf die kleinsten Einzelheiten symmetrisch und einheitlich ausgeführt ist und dem Mythus gemäss den Tanz der in rythmischer Bewegung auf ihren Gesellen Pan zu kommenden arkadischen Horen darstellt, während er ihnen von der andern Seite die fünf Hyaden entgegenführt, den Tanz beider Gruppen als Chorführer und Mittelpunkt der ganzen Darstellung mit der Flöte begleitend[2].

Philostratos[3] schreibt über Apollonios von Tyana bei seinem Besuch in Athen: «Ἐπιπλῆξαι λέγεται περὶ Διονυσίων Ἀθηναίους ἃ ποιεῖταί σφισιν ἐν ὥρᾳ τοῦ Ἀνθεστηριῶνος· ὁ μὲν γὰρ μονῳδίας ἀκροασαμένους καὶ μελοποιίας παραβάσεών τε καὶ ῥυθμῶν, ὁπόσοι κωμῳδίας τε καὶ τραγῳδίας εἰσίν, ἐς τὸ θέατρον ξυμφοιτᾶν ᾤετο, ἐπειδὴ δὲ ἤκουσεν ὅτι αὐλοῦ ὑποσημήναντος λυγισμοὺς[1] ὀρχοῦνται καὶ μεταξὺ τῆς Ὀρφέως ἐποποιίας τε καὶ θεολογίας τὰ μὲν ὡς Ὧραι, τὰ δὲ ὡς Νύμφαι, τὰ δὲ ὡς Βάκχαι πράττουσιν, ἐς ἐπίπληξιν τούτου κατέστη». Im athenischen Dionysostheater, wo diese mimischen Tänze der Horen and Nymphen aufgeführt wurden, hat man Reliefplatten (Taf. XXXII N° 259—260) entdeckt, die ursprünglich, wie wir weiter unten in dem eigenen Abschnitt über sie sehen werden, vielleicht die gekrümmte Vorderwand der am Rande der Orchestra aufgestellten Thymele des III. Jahrhunderts v. Chr. schmückten, dann aber mehrere Jahrhunderte später unter Phaidros als Zierplatten in die innere Seite der Umfriedigung der Orchestra eingesetzt worden sind. Diese Reliefs stellen tanzende Horen dar, *die von ebendenselben Originalen* kopiert sind, auf die auch die Nymphen der hauserschen Platten, die ich auf die Thymele in der Orchestra des mantineischen Theaters setze, zurückgehen[2]. Es ist daher durchaus wahrscheinlich, dass die mit dem speziell arkadischen Gotte tanzenden Nymphen auf der Thymele der arkadischen Stadt Mantineia abgebildet wurden, um jene jährlich in den Theatern stattfindenden orchestischen Vorführungen der Knaben, Jünglinge und Jungfrauen anzudeuten, über deren Programm uns Polybios belehrt. Haben wir doch auch gesehen, dass Aristoxenos vor allen andern nationalen Tänzen die mantineischen «wegen der Bewegung der Hände» hochschätzte; und gerade die tanzenden Nymphen der Platten, durch die ich diese Seite der Thymele vervollständige, charakterisiert besonders die schöne, lebhafte und doch würdige, rythmisch

---

[1] Hauser a. a. O. S. 98.

[2] Vgl. Schol. Aeschin. in Timar. 10: «Ἐν τοῖς χοροῖς τοῖς κυκλίοις μέσος ἵστατο αὐλητής».

[3] Apoll. Tyan. (ed. Kayser) S. 73, 12. Vgl. Mommsen, Feste der Stadt Athen S. 394.

[1] Vgl. Poll. 4, 96—98: εἴποις δ᾽ ἂν ὀρχηστήν .... λυγιστικόν .... καὶ τὰ ῥήματα δέ .... λυγίσαι τὸ σῶμα.

[2] S. Taf. № XXXII 259 und 260 und Hauser a. a. O. 5, 87: «einer der beiden Platten aus dem Dionysostheater zu Athen, deren Verfertiger unsere Agraulide *zweifellos kannte und nur weniges an seinem Vorbild änderte*».

mannigfaltige Bewegung der Hände, bei denen auch die technisch vollendete Ausführung den Beschauer mehr als bei einem andern Werke zur Bewunderung zwingt[1].

Wenn wir nun das Ganze der Darstellungen auf den vier Seiten der Thymele in Mantineia überblicken (Abb. 140-143), so bemerken wir, wie sehr bei allen Platten die schon von Amelung und Hauser beobachtete grosse Identität des Stils herrscht; man vergleiche, um nur einige besonders augenfällige Beispiele zu erwähnen, die einen Hymnus singende Muse von Mantineia mit der in einer Schriftrolle lesenden Parze von Tegel und Madrid, den sitzenden Apollon aus Mantineia mit der sitzenden Parze in Tegel, die höchst selten erscheinende Haartracht der Mnemosyne von Mantineia mit der Haartracht der letzten hauserschen Hyade, man beobachte endlich die ganz gleiche Anordnung der Ärmel und des Faltenwurfes bei allen weiblichen Figuren der Thymele. Ausserdem sehen wir, dass nicht nur jede der acht Platten in gleicher Weise von drei grossen Figuren eingenommen ist, sondern dass auch das Ganze eine Darstellung gibt, die alle in der alten Kunst geltenden Regeln der symmetrischen Anordnung und Harmonie bei den Gestalten erfüllt, über deren Fehlen bei seiner Rekonstruktion des Denkmals Amelung mit vollem Rechte sich verwunderte. Während nämlich die Hauptseite als passenden Mittelpunkt die dem Beschauer zugewandte Parze hat und die auf den einzelnen Platten nach rechts sitzenden Gestalten des Zeus, der ersten Parze und des Apollon den Begriff einer einheitlichen, nach rechts, zu Marsyas als der Hauptperson hin, gewandten Darstellung bieten, stehen sich die an die beiden Ecken gestellten Figuren des Marsyas und des Jünglings mit dem Beil vollständig symmetrisch gegenüber und rahmen sozusagen das ganze Bild harmonisch ein.

Schiesslich findet auch der bisher sonderbar erscheinende Umstand, dass der Skythe der einen Platte von Mantineia nicht wie die mittleren Figuren der beiden andern Platten genau in der Mitte steht, sondern viel näher zu Marsyas als zu Apollon hin, jetzt seine schlagende Erklärung durch die Gegenüberstellung dieser Platte und der von Madrid, auf der wir sehen, dass der Künstler, um zwischen Zeus und Athena die kleine Nike einzuschieben, den Zeus nicht genau in der Mitte der Platte angebracht hat, sondern näher zum Beilträger hin. Der Nike dieser Platte entspricht die unerwartet grosse Lyra Apollons auf der gegenüber stehenden Platte; sie füllt nach Möglichkeit den zwischen Apollon und dem Skythen bemerkbaren Abstand aus, der eben wegen der Einschiebung der Nike auf der andern Platte freigelassen war.

Diese Seite unserer Thymele ist dermassen harmonisch im Ganzen und in den Einzelheiten, dass selbst, wenn die von allen Archäologen beobachtete stilistische Gleichheit bei den Platten, aus denen ich sie zusammengestellt habe, nicht vorhanden wäre, schon diese Harmonie m. E. genügen würde, um jeden unvoreingenommenen Betrachter von der Richtigkeit meiner Rekonstruktion zu überzeugen.

Nicht anders ist es mit der zweiten Langseite der Thymele. Hier bildet Pan, wie die mittlere Muse der Vorderseite, das Centrum des ganzen Bildes; auf ihn bewegen sich symmetrisch tanzend die Horen und Hyaden zu, und der besonders lebhafte Tanz der Figur zunächst dem Pan zwang den Künstler wegen des durch die weit wehenden Gewänder eingenommenen aussergewöhnlich grossen Raumes, den drei hinter ihr tanzenden Hyaden um so viel Raum wegzunehmen als das Gewand der ersteren mehr beanspruchte.

In Betreff der zwei Schmalseiten der Thy-

[1] Vgl. Hauser a. a. O. S. 87: «Wo findet sich ein zweites Relief, das dem unsern in der prächtigen Durchbildung der Arme wie an der mittleren Hore sich vergleichen könnte? Und wie fein gefüllt schlingen sich die Hände ineinander!»

mele, die von den beiden Musenplatten aus Mantineia eingenommen werden, haben wir oben gesehen, dass Amelung und Dörpfeld das breitere Feld an je einer Seite der Musenplatten durch die Beobachtung zu erklären suchen, dass dieser Unterschied in der Breite der Fläche so viel beträgt wie die Dicke einer Platte, dass also jede dieser Platten durch die Zusammenfügung mit der korrespondierenden Platte der Vorderseite um soviel an der einen Seite gewinnt, wie das Feld an der anderen breiter ist. Letzthin hat nun Politis (a. a. O. S. 52-62) dagegen verschiedene sehr bemerkenswerte Einwendungen erhoben, durch die ich veranlasst worden bin, mit dem tüchtigen und in derartigen Fragen sehr bewanderten Bildhauer des Nationalmuseums P. Kaludis die Reliefplatten von neuem in technischer Hinsicht zu untersuchen. Wir kamen dabei zu dem Resultat, dass das Monument nicht quadratisch gewesen sein kann, wie Politis annimmt, sondern dass es *auf zwei Seiten mehr als eine Platte trug und die vier Kanten von Parastaden verkleidet waren*, welches letztere auch Politis vermutet hatte. Die beiden Platten mit den Musen waren auf den Schmalseiten so angebracht, dass das breitere Feld nach der Rückseite der Thymele zu lag, die wetteifernden Musen also näher zur vorderen Seite hin standen, wo der Wettkampf Apollons mit Marsyas dargestellt war. Dadurch sollte vielleicht angedeutet werden, dass die Tätigkeit der auf musische Agone gehenden Musen auf diesen Seitenbildern mit dem Agon zwischen Apollon und Marsyas nähere Verwandtschaft habe als die orchestischen Vorführungen, auf die sich die Darstellung der Rückseite des Monuments bezog. Abgesehen davon liess die derartige Anordnung kaum merklich und in geschickter Weise erkennen, welches die Hauptansicht der Thymele war, und welche dagegen zeitweilig von der beweglichen Treppe verdeckt wurde (s. Abbild. 141-142). Von den ursprünglichen Parastaden der ganzen Thymele stammt vielleicht auch der Gedanke des Kopisten, die hauserschen Platten in Rahmen einzufassen.

Gegenbemerkungen von N. Politis.

Ich komme jetzt zu der Entgegnung meines Freundes N. Politis, Professors an der athener Universität. Er sagt S. 71: «Was Svoronos unter dem Namen Thymele konstruiert und als in der Orchestra des Theaters von Mantineia vorhanden annimmt, *hat niemals in irgendeinem Theater bestanden.* Kein Archäologe hat der Bezeichnung Thymele eine solche Bedeutung unterlegt, und nirgendwo, weder im Theater von Mantineia noch in irgendeinem andern griechischen oder römischen Theater, ist in der Orchestra ein derartiger Aufbau oder auch nur Spuren von einem solchen entdeckt worden».

Mein Gegner, der aus der Literatur, auf die er mich verweist, sehr wohl weiss, dass die Fragen über Thymele, Bema und Proskenion heute durchaus nicht als gelöst betrachtet werden können, hätte leicht ähnliche Vorrichtungen wie meine Thymele in der Orchestra alter Theater finden können. Erstens haben wir in der Orchestra des athener Dionysostheaters die vier Reliefplatten, die in die allein erhaltene eine Hälfte des von Phaidros aus Überbleibseln eines derartigen Aufbaus konstruierten «βῆμα θεάτρου» eingesetzt sind, mit analogen Dimensionen wie bei den Platten aus Mantineia (Abbild. s. Taf. LXI - LXIV). Wenn man zu diesen noch die vier andern rechnet, mit denen die verlorene zweite Hälfte des Bemas sicherlich ausgestattet war, so haben wir die Zahl von acht, ebensoviel wie an meiner mantineischen Thymele. Wenn man dann bedenkt, dass diese Platten des Bemas, wie allgemein anerkannt wird, einem älteren in der Orchestra bestehenden Aufbau entnommen sind — es geht das aus den Darstellungen hervor, die sich auf den eben hier am Fusse der Akropolis verehrten Dionysos des Theaters

beziehen —, so liegt es durchaus nicht fern zu untersuchen, ob dieser ältere Aufbau nicht etwa eine der mantineischen ähnliche, vierseitige Thymele gewesen sein kann, um so mehr als der Umstand, dass sie bei der Konstruktion des Bemas des Phaidros weiter aus einander gestellt wurden, um zur Verkleidung der ganzen Vorderseite des Bemas von einem Ende der Orchestra bis zum andern auszureichen, und der Mangel an Zusammenhang bei den Platten unter einander in technischer und mythologischer Beziehung, während jede einzelne für sich eine abgeschlossene Szene bietet, uns deutlich erkennen lassen, dass sie ursprünglich nicht auf einundderselben Front angeordnet waren, was übrigens auch einige rein technische Beobachtungen bestätigen. Dagegen können sie leicht anfänglich ein vierseitiges Monument bekleidet haben, das der von mir rekonstruierten Thymele von Mantineia in Gestalt und Dimensionen analog war.

In Attika selbst findet sich bei der Orchestra des schon aus dem V. Jahrhundert v. Chr. stammenden Theaters von Thorikos ein zweites Beispiel, das für unsere Frage wichtig ist. Hier vor allem müssten wir bei dem völligen Mangel einer Skene [1] ein Bema für die dionysischen und thymelischen Agone «κατὰ δήμους» erwarten. Und hier finden wir tatsächlich am Rande der Orchestra die Basis eines viereckigen Aufbaus [2], dessen Masse denen des von mir konstruierten Bemas in Mantineia analog sind [3]. Diese Vorrichtung haben die ersten Erforscher des Theaters erklärt als einen Unterbau für Ehrensitze oder ein Bathron für ein oder mehrere Statuen, wobei sie allerdings bemerkten: «the object of the construction is obscure». Später fasste sie Dörpfeld zuerst (Gr. Th. S. 111) ebenfalls als Basis für eine Statue oder ein grosses Weihgeschenk auf, dann jedoch als Altar [1]. Indessen zeigt ihre Nähe bei den die Stelle eines Skenengebäudes für die thymelischen Agone vertretenden Gemächern dieses Theaters, sowie ihre Anlage am Rande der Orchestra und schliesslich ihre Dimensionen, dass es sich eher um ein thymelisches Bema handelt.

Noch ein drittes Beispiel kann ich anführen. Im Theater von Delphi, wo in den ältesten Zeiten nur thymelische Agone stattfanden, während die dramatischen erst viel später eingeführt wurden [2], sind im Boden der Orchestra [3] vierekige Reliefplatten gefunden worden, ebenfalls von analogen Dimensionen wie die mantineischen [4], und zwar drei vollständig erhalten, zwei in Stücken, also im ganzen fünf; es können ihrer sehr wohl ursprünglich acht gewesen sein wie in Athen.

Das mindeste, wozu diese drei Beispiele zwingen, ist eine weniger voreingenommene Prüfung meiner Meinung über die Existenz eines vierseitigen thymelischen Bemas in den Orchestren der Theater, besonders da, wie schon gesagt, unsere jetzigen Kenntnisse über Form u. s. w. der Theaterthymelen in den verschiedenen Epochen des Altertums sehr unvollständig und unsicher sind. Politis, der vollständig überzeugt ist, dass in der Orchestra aller antiken Theater ein Altar des Dionysos stand, könnte, wenn ich ihn nach den Beispielen von solchen fragte, mir *nur ein einziges* sicheres und

[1] Dörpfeld - Reisch, Das Griechische Theater S. 111: «Von einem Skenengebäude ist in Thorikos *nichts* erhalten und scheint auch *niemals* etwas vorhanden gewesen zu sein... Wenigstens ist bei den Grabungen, die südlich der Orchestra vorgenommen wurden, *keine Spur* eines Skenengebäudes gefunden wurden». Daraus dürfen wir mit Sicherheit schliessen, dass dieses Theater für thymelische Agone gebaut worden war, nicht für dramatische, da bei diesen eine Skene unentbehrlich war.

[2] Papers of the Amer. School of Class. Studies at Athens Bd. IV (1885—6) 1888, S. 10.

[3] Thymele in Thorikos: Länge 3,90, Breite 1,24.
Thymele in Mantineia: » 4,10, » 1,36.

[1] Thymele und Scene: Hermes 1902 S. 255.

[2] Plut. Sympos. V 2, 1 S. 674 D.

[3] Perdrizet: BCH 1897 S. 600—603.

[4] Platten von Mantineia Breite 1,37, Höhe 0,97.
Platten von Delphi » 1,63, » 0,86.

zwar erst vor kurzem erkanntes Beispiel eines derartigen Altars, aus dem Theater von Priene, nachweisen; und hier liegt der Altar nicht, wie allgemein vermutet wurde, im Mittelpunkt der Orchestra, sondern ausserhalb ihres Kreises, ein Umstand, dem er gerade seine Erhaltung verdankt.

Die Altäre waren, da sie in der Orchestra lagen, für diejenigen, die das Material der alten Theater für andere Zwecke benutzten, gerade das allererste und noch dazu fertige Material, das sich ihnen darbot. Es könnte also gar nicht wunderlich erscheinen, wenn man in der Orchestra eines Theaters keine Überbleibsel von einem thymelischen Bema, wie es mein ganz altarähnlicher und ein ganz unbedeutendes Fundament erfordender Aufbau war, entdeckt hätte. Und trotzden hat man in der Orchestra der alten Theater viel mehr derartige Überbleibsel gefunden als von Altären, über deren Existenz Politis doch gar keinen Zweifel hat.

Darauf beschränken sich aber die Einwürfe meines Freundes Politis nicht. S. 70 sagt er, für einen Aufbau, wie ich ihn mir denke, liesse sich die Bezeichnung «Thymele» nicht anwenden. «Das Wort, meint er, wurde früher als dunkel betrachtet und viele ungerechtfertigte Vermutungen über seinen Sinn geäussert. Aber jetzt, nach den sorgfältigen Untersuchungen von Reisch [1], Albert Müller [2] und andern, **ist es bewiesen**, dass das alte und volkstümliche Wort ursprünglich verschiedene mit dem Gottesdienst zusammenhängende Dinge bedeutete, Altar, Opfer, Opfergaben, heiligen Boden, dann im Theater *den in der Orchestra stehenden Altar des Dionysos* und davon auch die ganze Orchestra, *in späteren Zeiten schliesslich auch das Logeion oder Bema.* Etwas anderes ist aber Logeion oder Bema, etwas anderes die Thymele von Svoronos, und er selbst unterscheidet sie S. 297 als verschiedene Dinge». Auf Seite 72 äussert er sich dann, wie folgt: «Es wäre wirklich unverständlich, wenn die Alten in der Orchestra ein solches steinernes Bema errichtet hätten, das die Tänzer in ihren Bewegungen sehr beeinträchtigen und die Zuschauer vieles von den Vorführungen in der Orchestra zu sehen verhindern musste. Um dies genauer zu verstehen, muss man vor Augen haben, dass der Durchmesser der Orchestra des Theaters von Mantineia ungefähr 20 Meter beträgt; Svoronos' Aufbau würde wenigstens 4.50 lang, ungefähr 1.20 hoch und entsprechend dick sein, er würde also mehr als ein Fünftel des Orchestradurchmessers bedecken. Aber selbst wenn es möglich wäre, dass eine solche Thymele im Theater von Mantineia existierte, so hätte sie jedenfalls nicht dem Zwecke dienen können, für den sie Svoronos bestimmt. Die auletischen oder thymelischen Agone waren nicht so, wie er sie sich vorstellt. Die Flötenspieler standen oder tanzten nicht bei diesen Agonen auf der Thymele, wie er sagt», u. s. w.

Sehen wir jetzt, ob alles das richtig und sicher ist, wenn auch nur zum Teil.

Wenn man auf die Quellen selbst zurückgeht und nicht ungeprüft annimmt, was die nicht einmal unter sich übereinstimmenden neueren Forscher «**bewiesen**» haben, so findet man, dass die Thymele **des Theaters** ein «*σανίδωμα ἐπίπεδον*» war, als «ἀνάβαθρον» (pulpitum) diente und die Gestalt einer «ἀρχαία τράπεζα» hatte, die zuweilen «ἐλεός» genannt wird, und auf der stehend man vor der Zeit des Thespis, «μήπω τάξιν λαβούσης τῆς τραγῳδίας», an den ländlichen Festen sang [1].

[1] Dörpfeld und Reisch, Das griech. Theater S. 278—280 (vgl. auch Dörpfeld: Hermes 1902, S. 249).

[2] Untersuchungen zu den Bühnen-Altertümern (Leipz. 1899) S. 93—108.

[1] Etymol. Magn. S. 458, 30: «Θυμέλη ἡ τοῦ θεάτρου, μέχρι νῦν ἀπὸ τῆς τραπέζης ὠνόμασται. *Τράπεζα δὲ ἦν*, ἐφ' ἧς ἑστῶτες ἐν τοῖς ἀγροῖς ᾖδον, μήπω τάξιν λαβούσης τραγῳδίας».— Etymol. Orion. S. 72: «θυμέλη παρὰ τὸ ἐπ' αὐτῆς τίθεσθαι τὰ θυόμενα ἱερεῖα· τράπεζα δὲ ἦν πρὸ τούτου, ἐφ' ἧς ἑστῶτες ἐν τοῖς ἀγροῖς ᾖδον, μήπω τάξιν λαβούσης τῆς τραγῳδίας».— Cyrill. Lex. (bei Alberti zu Hesych. I S. 1743): «θυμέλη,

Einen für einen solchen Zweck bestimmten alten Thymele-Tisch mit einem Flötenspieler und einem Sänger im Wettstreit zeigt uns Abb. 124 nach einem archaischen Vasengemälde. Jeder unbefangene Leser wird mir zugestehen, dass sich aus der Form dieses archaischen Tisches mit der Zeit die Form meiner mantineischen Thymele entwickeln konnte, an der die Ausmasse und die Tischfüsse nachahmenden Parastaden an Grösse und Form eines archaischen Tisches erinnern, während die Reliefs aufzufassen sind als die gewissermassen versteinerte Ausschmückung des Raumes zwischen den Füssen des Tisches, die ursprünglich bei den Festen in Kränzen, bemalten Tüchern u. s. w. bestand.

Als im Laufe der Jahre *die Tragödie eine feste Ordnung erhielt* und die ersten hölzernen Theater hergestellt wurden, deren Orchestra an die Stelle der ländlichen Tenne mit dem Thymele-Tisch trat, da wurde in diese Orchestra die Thymele der thymelischen Agone gesetzt, wie viele alten Quellen bezeugen [1].

Schliesslich wissen wir, dass diese Thymele in der Orchestra der Theater besonders für die Wettkämpfe der Rhapsoden, Sänger, Tänzer, Flötenspieler und sonstigen Musiker, also Kitharisten, Lyristen u. s. w., die eben sich an den thymelischen Agonen beteiligten [1], verwandt wurde; auch stiegen auf sie nach A. Müllers Ansicht die Musiker, die die dramatischen Tänze in der Orchestra begleiteten [2].

Dass die hauptsächlichen thymelischen Wettkämpfer damals sich nicht auf den Stufen produzierten, wie man wohl annimmt [3], sondern, wie auch früher, auf der Tischoberfläche der Thymele, lehren uns unzweifelhaft die alten Zeugnisse [4], besonders die bekannte Anekdote von dem «fetten Tänzer» [5]. Denn es ist nicht nur unmöglich, uns diesen Tänzer auf den Treppenstufen der Thymele oder des Altars vorzustellen, sondern es ist auch ganz unverständlich welche Gefuhr der als Thymele dienende Tisch laufen konnte, wenn der dicke Herr auf der Treppe, nicht aber auf der oberen Fläche des Tisches tanzte.

Wir wissen nicht die genaue Stelle in der Orchestra, wo die natürlich hölzerne und wahrscheinlich bewegliche Tisch-Thymele der ersten hölzernen Theater stand. Vielleicht dürfen wir aber aus dem Umstande, dass sie in zweierlei

τράπεζα, ἐφ᾽ ἧς ἑστῶτες ἐν τοῖς ἀγροῖς ᾖδον», καὶ «θυμέλη ἡ τράπεζα».— Etym. Gud. S. 264, 94: θυμέλαι, τράπεζαι.— Poll. IV 123: «ἐλεὸς δ᾽ ἦν τράπεζα ἀρχαία, ἐφ᾽ ἣν πρὸ Θέσπιδος εἷς τις ἀναβὰς τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο». [Zu bemerken ist, dass O. Müller (Gr. Litteraturgesch. II 33) u. Curtius (Ber. d. Sächs. Gesellsch. der Wiss. 1866 S. 151), sowie auch A. Müller (Lehrbuch der gr. Bühnen - Altertümer S. 1) unter dem *εἷς τις* bei Pollux einen der Tänzer verstehen. Bernhardy (Griech. Litt. II 2, 15) liest sogar «εἷς τις **τῶν** χορευτῶν **ὑ**πεκρίνατο». Wieseler (Griech. Theater in Ersch u. Gruber, Allg. Encyclop. Bd. 83 S. 203) nimmt den *εἷς τις* für den Chorführer, Hiller schliesslich (Rhein. Mus. Bd. 39 S. 329) glaubt, das Wort *ἐλεός* sei (in dieser Bedeutung) nicht alt, sondern von einem Komiker entnommen, der statt des thymelischen Tisches den Tisch eines Wursthändlers gesetzt habe].—Philox. Gloss. Lat. Gr. 176, 18: pulpitum, θυμέλη, σανίδωμα ἐπίπεδον. — Charis I S. 552, 18 κ.: pulpitus, θυμέλη. — Isid. Orig. XVIII 47: pulpitum, quod thymele vocabatur.

[1] Poll. IV 122: ἡ δὲ ὀρχήστρα τοῦ χοροῦ, ἐν ᾗ καὶ ἡ θυμέλη. — Schol. Aristid. III S. 536: ὅτι ὁ χορός, ὅτε εἰσῄει ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ, ᾗ ἐστι θυμέλη, ἐξ ἀριστερῶν αὐτῆς εἰσήρχετο, ἵνα εὑρεθῇ ἐκ δεξιῶν τοῦ ἄρχοντος.— Isid. Origg. XVIII, 4: thymelici autem erant musici scaenici, qui in organis et lyris et citharis praecinebant, et dicti thymelici, quod olim in orchestra stantes cantabant, super pulpitum, quod thymele vocabatur.

[1] Die betr. Stellen der alten Schriftsteller s. bei A. Müller Untersuchungen zu den Bühnen - Altertümern S. 94. Beizufügen wäre die Stelle über den πιμελὴς ὀρχηστής bei Luc. de salt. 70, sowie Etym. Gud. S. 266, 44: θυμέλαι, αἱ ὀρχήσεις.

[2] A. Müller, Lehrbuch der griech. Bühnenalt. S. 135—136 Anm. 1.

[3] Dörpfeld-Reisch, Das griech. Theater S. 278, 367 etc. Vgl. auch Politis a. a. O. S. 71, 1.

[4] Etym. Magn. S. 458: θυμέλη ἡ τοῦ θεάτρου, *ἐφ᾽ ἧς ἑστῶτες* ἐν τοῖς ἀγροῖς ᾖδον.— Isid. Origg. XVIII 45 thymelici ... cantabant *super pulpitum*, quod thymele vocabatur.—Thom. Magn.: Θυμέλη, ἐπὶ τόπου τοῦ ἐν τῷ θεάτρῳ *ἐφ᾽ ᾧ* αὐληταὶ καὶ κιθαρῳδοὶ καὶ ἄλλοι τινὲς ἀγωνίζονται μουσικήν. — Etymol. Orion. S. 72: θυμέλη-τράπεζα: *ἐφ᾽ ἧς ἑστῶτες* u.s.w.— Cyrill. Lex. a.a.O.: θυμέλη τράπεζα *ἐφ᾽ ἧς ἑστῶτες* etc. — Poll. IV 123: ἐλεὸς δ᾽ ἦν τράπεζα: *ἐφ᾽ ἣν εἷς τις ἀναβὰς* etc. — Schol. Aristoph. Equ. 149: ὡς ἐν θυμέλῃ δὲ *τὸ ἀνάβαινε*. Vgl. auch pulpitum=*ἀνάβαθρον*.

[5] Luc. de salt. 76: καὶ ἐπὶ τοῦ παχέος δὲ καὶ πιμελοῦς ὀρχηστοῦ πηδᾶν μεγάλα πειρωμένου, δεόμεθα, ἔφησαν, πεφεῖσθαι τῆς θυμέλης. — Einen Tanz auf der Thymele s. Arch. Zeit. 1850 Taf. 21.

Eigenschaft zu dienen hatten, als Bema für die nach einander ihre Kunst zeigenden Rhapsoden, Sänger und Musiker der thymelischen Agone und als Bema der Musiker für die Begleitung der in der Orchestra stattfindenden Tänze, den Schluss ziehen, dass anfänglich, als eben der Tisch noch beweglich war, nichts anderes geschah, als was wir auch jetzt noch in Griechenland und überall bei solchen Volksfesten sehen: die Musiker stehen, besonders wenn ihrer nur höchstens zwei sind, in der Mitte der Tanzenden, und zwar gewöhnlich auf einem Tisch, einem umgestülpten Fass, einem Steine oder irgend einem andern höheren Gegenstand im Umkreis des Tanzplatzes (Tenne, Dorfplatz u. dgl.). Man erinnere sich nur an die zahlreichen Tanzszenen, deren Bilder uns besonders die Niederländer übermacht haben[1].

Aber welches auch immer der Platz des Tisches für die thymelischen Agone in der Orchestra gewesen sein mag, wenn diese Agone ausnahmsweise im Theater anstatt im Odeion stattfanden, und wie gross der Tisch auch war, er brauchte doch niemals den Blick auf die vor der Skene auf dem Boden der Orchestra stattfindenden *dramatischen* Darstellungen zu hindern; er war eine hölzerne und leicht bewegliche Vorrichtung, die nur für die thymelischen Agone nötig war, und konnte ohne Schwierigkeit aus der Orchestra entfernt werden, wenn in demselben Theater die dramatischen Spiele stattfanden; für die kyklischen Tänze dabei genügte der fast auf derselben Ebene mitten im Chor, also im Centrum der Orchestra, stehende Flötist[2], dessen Platz sehr wahrscheinlich der niedrige weisse Stein bezeichnet, der noch jetzt im Centrum der Orchestra bei den Theatern von Epidauros und Athen erhalten ist[3]. Allerdings wird dieser Stein gewöhnlich als die Basis für den Altar des Dionysos betrachtet. Aber sein geringer Durchmesser (0,91 M. in Epidauros, 0,50 in Athen) und das Zeugnis des einzigen an Ort und Stelle aufgefundenen, verhältnismässig sehr grossen Altars des Theaters von Priene, der zudem nicht im Mittelpunkt der Orchestra steht, sondern ausserhalb, in der Mitte der Proedrie, zeigen m. E. genügend, dass jene Steine in Athen und Epidauros keinen Altar getragen haben können, sondern vielmehr den etwas erhöhten Standpunkt für den Flötisten bei den dramatischen Tänzen abgegeben haben müssen. Dass die Flötisten nicht etwa auf dem Altare standen, lässt uns das Beispiel des Altars von Priene erkennen; denn wenn hier der Musiker auf dem Altar gestanden hätte, so hätte er den vornehmsten Zuschauern im Theater, die ihren Platz in der Proedrie hatten, direkt den Rükken zudrehen müssen, was ausgeschlossen ist[1].

Als in der klassischen Zeit die hölzernen Theater durch steinerne ersetzt wurden, brauchte der Tisch der thymelischen Agone nicht notwendigerweise auch in einen steinernen Aufbau umgewandelt zu werden, da ja diese Agone in der Regel in den Odeien stattfanden; wenn sie aber ausnahmsweise in den Theatern abgehalten werden mussten, so konnte leicht für den vorübergehenden Gebrauch als Bema der Agonisten die alte hölzerne Tisch-Thymele aufgestellt werden. In den ersten steinernen Theatern der klassischen Zeit dürfen wir mithin keine Spuren von einem thymelischen Bema zu finden erwarten; auch war keine Gefahr vorhanden, dass ein Bema selbst bei bedeutender Höhe den Anblick der dramati-

---

[1] Vgl. P. Reveil, Galerie des arts Bd. VII und VIII.

[2] Schol. Aesch. in Tim. 10: Ἐν τοῖς χοροῖς τοῖς κυκλίοις μέσος ἵστατο αὐλητής.

[3] Dörpfeld, Das griech. Theater S. 91, 96 und 174.

[1] Ich bemerke hier, dass meiner Meinung nach wenigstens im römischen Dionysostheater in Athen der Altar wie auch in Priene ausserhalb der Orchestra lag, neben dem Throne des Dionysospriesters, an der Stelle, wo Dörpfeld den Thron des Kaisers Hadrian ansetzt, im Gegensatz zu der wahrscheinlicheren Meinung Benndorfs (Beitr. zur Kenntnis d. alt. Theaters S. 21), der Hadrians Sitz in dem prächtigen Throne oberhalb des Thrones des Dionysospriesters, genau in der Mitte der Prodrie, vermutet.

schen Schaustellung hinderte, da es wie soviele andere bewegliche Vorrichtungen aus der Orchestra weggeräumt wurde. Eine Ausnahme bildet gewiss das aus dem V. Jahrhundert stammende Theater von Thorikos, das, wie schon erwähnt, auf Grund seiner Eigenheiten als ursprünglich mehr für thymelische Agone bestimmt zu betrachten ist. Und gerade bei ihm haben wir gesehen, dass in der Nähe der Orchestra, an einer für ein Musiker-Bema ausgezeichneten Stelle, wo eine derartige Vorrichtung in keiner Weise den Blick auf die Schaupieler und die Orchestra mit dem tanzenden Chor behinderte, ein viereckiger Aufbau erhalten ist, der in Form und Ausmassen mit der von mir für Mantineia konstruierten Thymele eine völlige Analogie zeigt.

Gewiss, wenn man eine solche steinerne Thymele wie in Mantineia in die Mitte der Orchestra oder auch vor das Proskenion der steinernen Theater der klassischen Zeit, z. B. des lykurgischen Dionysostheaters, setzen wollte, so würde sie einigermassen die Zuschauer verhindern, die durch die drei Türen des Proskenions ein-und ausgehenden Schauspieler frei zu sehen, vielleicht auch die Bewegungen des Chors beeinträchtigen. Wenn aber die Thymele der Theater in jener Zeit weniger gross und vor allem weniger hoch war, so brauchte sie keine grossen Störungen zu verursachen. Und gerade derartige kleine und niedrige Thymelen haben wir auf zahlreichen Vasengemälden der klassischen Zeit, von denen oben einige wiedergegeben sind (s. Abb. 125-131). Diese thymelischen Bemata—deren Höhe fast nie über die halbe Kniehöhe eines Mannes geht, während Länge und Breite für nur zwei Agonisten ausreichen — liessen den Blick der Zuschauer auf die Skene hin frei, standen auch den Tänzen der Chöre nicht im Wege, besonders wenn sie, wie es höchst wahrscheinlich der Fall war, nicht im Centrum der Orchestra, sondern am Rande der Orchestra bei der Skene aufgestellt waren, wo später das römische Logeion angebracht wurde [1].

Jedenfalls waren diese Thymelen nur zeitweilig in den Theatern der klassischen Zeit nötig, so oft nämlich in diesen thymelische Agone stattfanden, die bis zum Ende des IV. Jahr. v. Chr. unter dem Namen von «musischen» in den Odeien, nicht in den Theatern, abgehalten wurden [2]. Erst Demetrios aus Phaleron verpflanzte bei der Reorganisation der dionysischen Feste i. J. 318/7 die Rhapsoden aus dem Odeion in das Theater [3]. Seitdem finden wir auch die Kitharoden und Flötenspieler in der Regel im Theater; erst vom III. Jahrh. v. Chr. an begegnet für die musischen und rhapsodischen Wettkämpfe der Gesamtname *thymelische Agone*.

Wir dürfen also auch erst vom III. Jahrh. an dauernde, steinerne Thymelen in den Theatern erwarten; die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass mithin auch erst in Theatern aus dieser Zeit Spuren von solchen für die Dauer

[1] Politis meint (S. 70), die besprochenen Vasenbilder «hätten *absolut keine* Beziehung zum Theater und den hier stattfindenden Aufführungen. Die betr. Gerüste hätten zwar auch uneigentlich Thymelen genannt werden können, aber in dem Sinne wie im Etymol. Magn., wo die Thymele auch als Tisch bezeichnet ist, auf dem stehend man auf dem Lande sang, bevor die Tragödie eine bestimmte Ordnung erhalten hatte». Darauf muss ich erstlich erwidern, dass die auf diesen Bildern gewöhnlich bei der Thymele stehenden Rhabduchen (s. Abb. 124, 125, 127, 130) keinen Zweifel darüber lassen, dass es sich um Theater-Thymelen handelt. Dafür haben wir die ausdrücklichen Zeugnisse Schol. Aristoph. Pac. 733: ἦσαν δ' ἐπὶ τῆς θυμέλης ῥαβδοφόροι τινές, οἳ τῆς εὐκοσμίας ἐμέλοντο τῶν θεατῶν. — Suid. s.v.: ῥαβδοῦχοι ἦσαν ἐπὶ τῆς θυμέλης ῥαβδοφόροι τινὲς πρὸς εὐταξίαν τῶν θεατῶν. — Schol. Plat. p. 338 A: ῥαβδοῦχοι ἄνδρες τῆς τῶν θεάτρων εὐκοσμίας ἐπιμελούμενοι. Zweitens ist es auch unmethodisch, wenn man diese Vasenbilder der klassischen Zeit mit den Thymelen der alten Epoche vor Thespis in Verbindung bringt und nicht mit den in den gleichzeitigen Theatern gebräuchlichen.

[2] Ioh. Frei, De certam. thymelicis (Basel 1900). — Bethe, Thymeliker und Skeniker: Hermes 1901 S. 597.

[3] Athen. XIV 620 B: τοὺς δὲ νῦν Ὁμηριστὰς ὀνομαζομένους (ῥαψῳδοὺς) πρῶτος εἰς τὰ θέατρα παρήγαγε Δημήτριος ὁ Φαληρεύς. — Bethe a. a. O., vgl. auch Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum S. 255.—Harpocr.: Ὠδεῖον· τόπος ἐν ᾧ πρὶν τὸ θέατρον κατασκευασθῆναι οἱ ῥαψῳδοὶ καὶ οἱ κιθαρῳδοὶ ἠγωνίζοντο.

berechneten Thymelen gefunden werden können, wie die mit den Reliefs von Mantineia, von Delphi und aus dem Dionysostheater, die alle nach dem IV. Jahrh. v. Chr. liegen.

Untersuchen wir daraufhin das uns jetzt genauer bekannte letztgenannte Theater in Athen, das allen übrigen als Vorbild gedient hat und uns daher Analogieschlüsse auf sie erlaubt. Nach dem Beispiele der Thymele des Theaters von Thorikos zu urteilen — auch A. Müllers Meinung geht dahin, dass die Thymele im Theater, damit sie die Tänze nicht hinderte, möglichst weit (von der Orchestra) an die von der Bühne abgekehrte Seite desselben gestellt wurde—, müssen wir die Thymele notwendigerweise nicht im Mittelpunkt der Orchestra suchen, sondern an ihrem Rande, höchst wahrscheinlich vor dem Proskenion. Die Frage ist nun, ob im Theater nach der Zeit des Demetrios aus Phaleron eine Thymele wie die von mir für Mantineia angenommene den Blick auf die rein dramatischen Aufführungen, wie Politis glaubt, hätte hindern können.

Dörpfeld setzt (Das griech. Theater S. 81) die Umänderung des Planes des lykurgischen Dionysostheaters sicher zwischen die Jahre 330 v. Chr. und 60 n. Chr., vermutungsweise jedoch in das Jahr 86 v. Chr., als das Odeion des Perikles vom Tyrannen Aristion durch Feuer zerstört wurde und möglicherweise auch das Proskenion des lykurgischen Theaters in Flammen aufgegangen sein kann, da es bis zu dieser Zeit nach Dörpfeld aus Holz bestand. Es ist indessen zu bedenken, dass schon im II. Jahrh. v. Chr. viele griechischen Theater ein steinernes Proskenion gleicher Art besassen; die Athener, deren Theater von jeher den übrigen als Muster diente, werden wohl kaum gewartet haben, bis sie von andern darüber belehrt wurden, wie sie den ursprünglichen Plan des Theaters zu verändern hätten, um so weniger, da diese höchst bedeutsame Änderung, bei der die Parodoi durch die Zurückstellung der Paraskenien beträchtlich erweitert und das Proskenion viel näher zur Orchestra vorgeschoben wurde, sicherlich auf neue und wichtige Bedürfnisse, die für den lykurgischen Plan noch nicht vorlagen, zurückzuführen sind, nicht aber auf ein zufälliges Ereignis wie eine, übrigens ganz unbezeugte, Zerstörung des Proskenions durch Feuer, abgesehen davon, dass wir uns dies wohl kaum bis zum Jahre 86 v. Chr. als aus Holz bestehend denken dürfen. Da wir nun von keinen andern wesentlichen Neuerungen im athenischen Theaterwesen wissen ausser der schon unter Demetrios von Phaleron erfolgten Übertragung der thymelischen Agone in das lykurgische Theater, so dürfen wir, da Natur und Bedürfnisse dieser Agone ganz verschieden waren von denen der dramatischen Agone, für die man das lykurgische Theater im IV. Jahrhundert eingerichtet hatte, mit grosser Wahrscheinlichkeit vermuten, dass die besprochene wesentliche Änderung im Plane des Theaters viel älter ist, als von Dörpfeld angenommen wird, dass sie vielleicht auf die Mitte des III. Jahrhunderts v. Chr. zurückgeht, wo die thymelischen Agone bereits regelmässig im Theater stattfanden.

Ganz abgesehen von dieser Frage der zeitlichen Ansetzung zeigt das neue Proskenion des Dionysostheaters eine höchst merkwürdige, sonderbare Eigenheit, die Dörpfeld wohl hervorgehoben, aber nicht erklärt hat. Auf S. 77 seines Werkes über das griechische Theater schreibt er darüber: «In dem an die Mitteltür sich nach Westen anschliessenden Säulenabstande sind die Spuren einer zweiten Tür zu sehen, welche der geringeren Axweite entsprechend nur etwa 0,80 M. breit war. Man ist geneigt, auf der anderen Seite der Mitteltür eine dritte, der zweiten symmetrische Tür anzunehmen. Gerade dort fehlt aber ein Stylobatstein. Da jedoch neben der östlichen Säule dieses Intercolumnium an der Stelle, wo schon

ein Zapfenloch erwartet werden müsste, der Marmor keine Spur eines solchen aufweist, sind wir *zu der Annahme gezwungen, dass neben der grossen Tür in der Mitte nur eine einzige schmale Nebentür vorhanden war*».

Dieser eigentümliche Mangel an Symmetrie hat m. E. nichts anderes zur Veranlassung, als dass gleich vor dem Proskenion gegenüber der Orchestra und der östlichen Parodos eine in Form und Grösse der mantineischen analoge Thymele stand. Eine solche verperrte hier weder die Übersicht über die Handlung, noch hinderte sie die freie Bewegung der Schauspieler, die durch die Mitteltür und die zweite Tür nach Westen ein-und ausgingen und in dem Raume zwischen dem Proskenion und dem Rande der Orchestra agierten. Eine östliche Tür jedoch wäre durch sie illusorisch geworden, und deshalb hat man sie eben weggelassen, vielleicht nur durch Farbe angedeutet.

Allerdings hätte eine hier aufgestellte ständige Thymele für die musischen Agone bei den rein szenischen Aufführungen als etwas unpassendes erscheinen können, um so mehr, als die thymelischen Agone ursprünglich nicht zu Ehren des Dionysos eingerichtet waren [1]. Wir müssen uns jedoch daran erinnern, dass die meisten alten Dramen, bei denen als Platz der Handlung der Eingang zu einem Tempel, Palast, Wohnhaus u. s. w. gedacht war, fast immer einen unmittelbar vor dem Proskenion gelegenen Altar brauchten, der aber mit dem Altar des Dionysos als Herrn des Theaters nichts zu tun hatte. Infolgedessen konnte die in der Form ganz altarähnliche Thymele der musischen Agone, mit Kränzen behangen, als der vom Drama jedesmal geforderte Altar irgendeines Gottes gelten. Vielleicht geht sogar auf diese doppelte Verwendung des thymelischen Bemas in den Theatern die sonst schwer verständliche Bezeichnung bei Pollux (IV 123) zurück: «**Θυμέλη, εἴτε βῆμά τι οὖσα, εἴτε βωμός**».

Bemerkenswert ist, dass genau an dieser Stelle beim Proskenion, gleich rechts von der Mitteltür, der Altar auf vielen antiken Bildern von Szenen aus Dramen und Satyrpielen steht, ohne Rücksicht darauf, ob diese Darstellungen der Zeit angehören, in der Proskenion und Orchestra auf derselben Ebene lagen [1], oder der Zeit, wo, wie man sagt, die Ebene des Proskenions schon höher gelegt war [2]. Besonders wichtig ist der Umstand, dass der ständige Altar bei diesen letzteren, mithin auch die Thymele der musischen Agone, in die er jeweilig umgewandelt wurde, nicht genau parallel dem Proskenion liegt, sondern seine Breitseite dem Mittelpunkt der Orchestra zuwendet; das erklärt sich daraus, dass die auf der Thymele stehenden Auleten für die thymelischen Tänze die Choreuten genau sich gegenüber haben mussten.

Ob wir nun so oder auch parallel der Proskenion-Wand in Dörpfelds Plan des Dionysostheaters die Thymele mit den Dimensionen der mantineischen (4,10 M.) eintragen (A in Abb. 144), sie stört weder hier noch an dem Platze, wo sie im Theater von Thorikos liegt, das Spiel der Schauspieler oder die Aussicht der Zuschauer oder den Tanz in der Orchestra. Wenn sich keine Überbleibsel von dieser Thymele aus den Zeiten zwischen Demetrios von Phaleron und dem römischen Kaiserreich erhalten hätten, so würde sich das, wie schon betont, daraus erklären lassen, dass sie einerseits bei der Plünderung des Theaters für Bauzwecke mehr als alles andere zur Hand lag und anderseits keine grossen Fundamente erforderte, die eine bedeutende Spur hinterlassen mussten. Zudem

[1] Bethe: Hermes a. a. O. S. 597.

[1] Dörpfeld-Reisch a.a.O. S. 313 (=Annali d. Instit. 1853 Taf. A), S. 314 (=Ann. 1853 Taf. AB 4), S. 329 Fig. 82 und S. 330 Fig. 82.

[2] Wieseler a. a. O. Taf. III 181. — Dörpfeld-Reisch a. a. O. S. 324 Fig. 80.

wurden gerade an dieser Stelle, wo sie lag, in späterer Zeit die zwei römischen Mauern errichtet, die wir leider nur aus dem Plane von E. Ziller kennen [1].

Wenn wir aber annehmen, dass bei dieser viereckigen Thymele des Dionysostheaters oder einer anderen, die an ihre Stelle getreten ist, die beiden langen Seitenflächen nicht eben, sondern leicht nach innen gekrümmt waren, damit der Aufbau sich architektonisch an die Rundung der Orchestra anpasste, so können wir mit gutem Grund vermuten, dass die zwei im Dionysostheater entdeckten, etwas konkaven Reliefplatten mit tanzenden Nymphen (s. oben S. 223) èben Überbleibsel von der nach der Orchestra gewandten Seite der Thymele aus der hellenistischen Zeit sind (s. B in Abb. 144). Dazu stimmt ihr Stil, der nach Hausers Annahme in die erste Hälfte des III. Jahrhunderts v. Chr. gehört, also eben in die Zeit, in die ich die Herstellung der besprochenen Thymele setze ; dann auch die mit der angenommenen Thymele von Mantineia analogen Grössenverhältnisse, die Höhe (1, 12 M.) und die Breite von 0,63, was mit 6 multipliziert (6 waren vermutlich die Platten mit Pan und den tanzenden 5 Hyaden auf der Vorderseite) eine Breite der Vorderseite von 3,75 M. ohne Parastaden und von ungefähr 4 M. mit ihnen ergibt. Eine weitere Bestätigung ist die grosse Ähnlichkeit unserer Darstellungen mit den tanzenden Nymphen der mantineischen Thymele (s. oben S. 223). Die Platten auf den Schmalseiten der Thymele des Dionysostheaters brauchten nicht gekrümmt zu sein, da für diese Seiten eine Anpassung an die Gestalt der Orchestra nicht geboten war; sie waren also wohl ganz eben. So ist tatsächlich eine dritte Platte, unbekannter Provenienz, aber in allem ganz ähnlich, die auf Taf. XXXII unter γ abgebildet ist; sie dürfte auch aus dem Dionysostheater stammen.

[1] 'Αρχαιολ. 'Εφημ. 1862 Taf M'.

Wir kommen jetzt zur römischen Periode dieses Theaters. Wie es dem Stil nach scheint [1], gehören in ihren Anfang die vier Reliefplatten, die drei Jahrhunderte später unter Phaidros von ihrem ursprünglichen Platze entfernt und in barbarischer Weise in die Front des Theaterbemas aus der letzten Periode des Theaters eingefügt wurden.

Aus den alten Quellen wissen wir, dass im März d. J. 85 v. Chr. der Tyrann Aristion, als er vor Sulla, der Athen erstürmt hatte, auf die

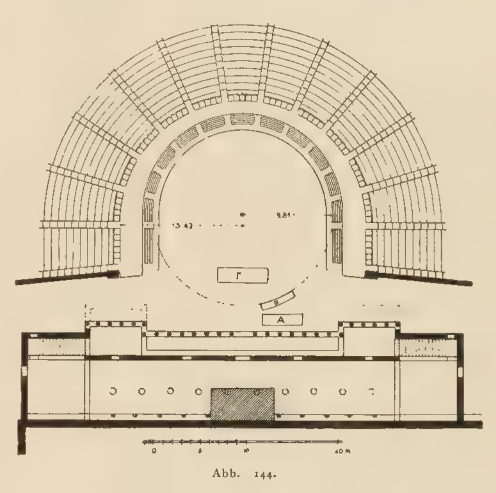


Abb. 144.

Akropolis flüchtete, das Odeion einäscherte, «ἵνα μὴ ἑτοίμοις ξύλοις αὐτίκα ὁ Σύλλας ἔχοι τὴν 'Ακρόπολιν ἐνοχλεῖν» [2]. Das Odeion blieb seitdem ohne Verwendung, bis es nach ungefähr drei Jahrzehnten durch Ariobarzanes II. Philopator von Kappadokien (62-52 v. Chr.) wieder aufgebaut wurde [3]. Inzwischen war gewiss gleich nach der Zerstörung des Odeions

[1] Almost all who have studied the sculptures are agreed in assigning them to *an early period* of the Roman Empire : J. R. Wheeler, The Theater of Dionysus : Papers of the American School, I S. 142. — Dörpfeld setzt sie in die Zeit Neros. Meines Erachtens weist der Stil auf den Anfang des I. Jahrhunderts v. Chr.

[2] Appian. Mithrid. 38.

[3] Vitruv. V 9, 1. — C. I. A. III 541.

die Notwendigkeit eingetreten, alles was an Agonen und sonstigen Vorführungen und Darstellungen bis dahin noch im Odeion, d. h. im gedeckten Theater, nicht im offenen Dionysostheater, abgehalten wurde, in letzteres zu übertragen. Dadurch war m. E. Veranlassung gegeben, hier ein breiteres thymelisches Bema herzustellen; unwahrscheinlich ist es nicht, wie auch Dörpfeld annimmt, dass einzelne Teile, und zwar auch die ältere Thymele, bei der furchtbaren Zerstörung durch die Soldaten Sullas gelitten hatten—Pausanias schreibt sogar diesem, und nicht dem Aristion, die Einäscherung des Odeions zu [1]. Mithin glaube ich, dass damals die breite vierseitige Thymele mit den acht Reliefplatten hergestellt worden ist, die man Jahrhunderte später zur Verkleidung des Bemas des Phaidros verwandt hat.

Zu dieser Vermutung stimmt nicht nur der Stil der besagten Reliefs, sondern auch ihre bisher unerklärt gebliebenen Darstellungen. Bei der Armut und dem ganzen Verfall, in dem sich damals die von Sulla ausgeplünderte Stadt befand, konnten derartige Unternehmungen, wie die Herstellung einer mit Reliefs reich geschmückten Thymele, nur durch die Liberalität eines Athen freundlich gesinnten Herrschers verwirklicht werden. Ein solcher war in hervorragendem Masse der damalige König von Aegypten, Ptolemaios Philometor Soter II., der von 88 v. Chr. an definitiv regierte und standhaft sich weigerte, Sulla bei der Belagerung Athens zu unterstützen, als dieser i. J. 86 den Licinius Lucullus nach Aegypten schickte, um eine Hilfsflotte zu verlangen [2]. Von diesem König erzählt Pausanias in seinem Abschnitt über das «Odeion genannte Theater» in Athen (I 8, 6 und 9, 1-3): (οἱ Ἀθηναῖοι) «ὑπ' αὐτοῦ παθόντες εὖ πολλά τε καὶ οὐκ ἄξια ἐξηγήσεως χαλκοῦν καὶ αὐτὸν καὶ Βερενίκην ἔθηκαν, ἣ μόνη γνησία οἱ τῶν παίδων ἦν». Diese Bildsäulen des Ptolemaios und seiner Tochter Berenike stellten die Athener vor dem Eingang in dieses von Pausanias erwähnte Odeion auf; freilich streiten sich bisher die Archäologen darüber, ob es das von Aristion verbrannte Odeion oder ein anderes der angenommenen drei derartigen Institute Athens war. Dass nun von den vielen durch den besagten König der Stadt Athen erwiesenen Wohltaten eine die Herstellung der in Rede stehenden breiten Thymele war, beweisen meiner Ansicht nach die Reliefbilder auf den Platten.

Die Darstellungen auf zwei der erhaltenen Platten, nämlich den gleich rechts neben der Treppe des Phaidros aufgestellten, sind bereits sicher erklärt [1]. Die erste (Taf. XLI) bezieht sich auf die Geburt des Dionysos: Hermes steht mit dem Dionysosknaben auf dem Arm vor dem thronenden Zeus und erwartet seine Befehle, während zwei tanzende Korybanten ihre Schilde schützend über das göttliche Kind halten. Die zweite (Taf. XLII) geht auf die Aufnahme des Gottes bei seinem ersten Erscheinen in Attika durch Ikarios und seine Tochter Erigone: Dionysos empfängt, vor seinem Altar stehend, der von einem grossen, fruchtbehangenen Weinstocke beschattet wird, Trauben und einen Ziegenbock als Opfer von Ikarios, den seine Tochter Erigone mit einem Korbe voll von Früchten begleitet; man unterscheidet auch den berühmten Hund Maira des Ikarios und, hinter Dionysos, einen tanzenden kleinen Pan oder Feldsatyr. Anders ist es mit den zwei folgenden Platten (Taf. XLIII und XLIV); ihre Figuren weiss man bisher nicht zu benennen [2], abgesehen

---

[1] I 20, 4 «Ἔστι δὲ πλησίον τοῦ τε ἱεροῦ τοῦ Διονύσου καὶ τοῦ θεάτρου *κατασκεύασμα* . . . στρατηγὸς Ῥωμαίων ἐνέπρησε Σύλλας Ἀθήνας ἑλών».

[2] Plutarch. Lucull. cap. 2 und 3. — Bouché-Leclerq, Histoire des Lagides II S. 113. — Σβορῶνος, Τὰ νομίσματα τοῦ κράτους τῶν Πτολεμαίων Bd I Sp. υιδ'.

[1] Monom. dell' Inst. IX. Taf. 16. — F. Matz: Annali dell' Inst. 1870. — James R. Wheeler, The Theater of Dionysus: Papers of the Amer. School of Class. Stud. at Athens Bd. I. S. 137-142.

[2] The explanation... is far more difficult, and certainly here is not attainable: Wheeler a. a. O.

von der Figur des Dionysos, der unter dem von den Säulen des Parthenon gekrönten Burgfelsen auf einem Sessel sitzt, der dem jetzt noch im Theater vorhandenen Sessel des Dionysospriesters gleicht (Taf. XLIV). Nun tragen unter den vor Dionysos stehenden Figuren der zwei letzten Platten zwei Frauen ausser dem (abgeschlagenen) Szepter das bekannte, seit der Zeit Arsinoes II. ständig gewordene Attribut sämtlicher Königinnen von Aegypten aus dem Ptolemäerhause. Eine dritte Gestalt, die letzte links auf der Platte Taf. XLIII, ist absichtlich mit dem Meissel total weggehauen worden, und zwar bevor noch die Platten von Phaidros an ihre neue Stelle gebracht worden waren; das lässt vermuten, dass es sich hier wie bei manchen andern derartigen Beispielen vielleicht um das Bild einer hervorragenden Persönlichkeit handelt, das die Athener später aus politischem oder religiösem Hass zerstört haben. Diese Beobachtungen führen mich, in Berücksichtigung des aus dem fast gleichzeitigen grossen eleusinischen Relief des Lakratides bekannten Umstandes, dass neben den Göttern auch gewöhnliche Menschen *in derselben Grösse* abgebildet wurden, zu folgender Erklärung der beiden Platten. Vor dem unterhalb des Parthenon und der zerstörten Akropolismauer sitzenden Gotte des Theaters erscheint ehrfurchtsvoll mit seiner ganzen Familie der Freund und Wohltäter der schwer geschädigten Stadt, König Ptolemaios Philometor Soter II. Voran schreitet mit dem Szepter, als Königin, seine berühmte Mutter Kleopatra II, gegen die er stets kindliche Ehrfurcht hegte, sodass er auch den Krieg mit ihr, obschon sie ihn mit ihrem Hass verfolgte, zu vermeiden suchte [1] und dadurch sich den Beinamen Philometor erwarb. Im Kult der Könige von Alexandrien wurde diese Kleopatra merkwürdigerweise [2] nicht mit ihrem Gatten Euergetes II., sondern mit diesem ihrem Sohne Philometor Soter II. zusammen verehrt; sie bildeten das unter der Bezeichnung «ϑεοὶ Φιλομήτορες Σωτῆρες» bekannte Paar, und es ist also leicht verständlich, wenn auf dem Relief die Mutter dem Sohne unmittelbar vorangeht. Der ihr folgende Philometor stützt sich auf die Keule, eines der gewöhnlichsten Symbole der Ptolemäer [1], die sich väterlicherseits von Zeus' Sohn Herakles, mütterlicherseits von Zeus' Sohn Dionysos abzustammen rühmten [2]. Es gibt sogar auch ptolemäische Bronzemünzen, wahrscheinlich von diesem selben Philometor, auf denen das Bild des Königs mit einer Keule auf der Schulter versehen ist [3]. Gleich neben Philometor steht seine dritte königliche Gemahlin, deren Name bis jetzt unbekannt ist; sie trägt als Emblem das königliche Szepter und ein volles Fruchthorn, das besondere Kennzeichen der Königinnen von Aegypten. Auf der folgenden Reliefplatte (Taf. XLIII), die wahrscheinlich auch ursprünglich die unmittelbare Fortsetzung der vorigen bildete, finde ich die Kinder Philometors. Zuerst, gleichfalls mit Szepter und Fruchthorn versehen und in gleicher Gewandung wie die Figur der ersteren Platte, seine geliebte Tochter Berenike III., Witwe des Königs Ptolemaios Alexandros I., die Philometor schon von 88 an bis zu seinem Tode i. J. 80 zur Mitregentin hatte. Zweitens seinen jungen Sohn Ptolemaios, König von Kypros. Neben diesem steht eine weibliche Figur, offenbar die andere Tochter Philometors, Kleopatra Tryphaina, später Gemahlin Ptolemaios' XIII. mit dem Beinamen Νέος Διόνυσος.

Schliesslich an der Stelle, wo eine Figur absichtlich total weggehauen ist, wird wahr-

[1] Iustin. 33, 5. — Svoronos, Τὰ νομίσματα τοῦ κράτους τῶν Πτολεμαίων Bd. I Sp. υϑ'.

[2] Bouché-Leclercq, Hist. des Lagides II 92 Anm.

[1] Svoronos a. a. O. Taf. II 4 und 8, III 43—45, XIX 1—12, XX, XXVI 10, XXXI 14—20, XLI 9—11, 27—29, LX 1—2, 6—7, 13, 23.

[2] Inschr. von Adula: Strack, Dynastie der Ptolemäer, Inschrift N° 39.

[3] Svoronos a. a. O. N° 1268, Taf. XLI 28—29.

scheinlich Philometors jüngster Sohn, der eben erwähnte Ptolemaios XIII., gestanden haben; nach seiner Thronbesteigung machte er sich seinen Untertanen überaus verhasst und verlor bald seine Krone (58-55 v. Chr.), ich vermute daher, dass die Athener selbst dies Bildnis von ihm vernichtet haben, entweder aus politischen Gründen oder noch eher aus besonderer Entrüstung über das ganz unwürdige Gebahren dieses Königs, der sich nebenbei in höchst unehrerbietiger Weise «Neuer Dionysos» nennen liess [1]. Zwei Dionysos in demselben Heiligtum waren gewiss zu viel; daher schlug man das Bild des Usurpators weg.

Diese Erklärung stimmt durchaus zu unsern sonstigen Kentnissen über den Kult der Ptolemäer in seinem Verhältnis zu dem des Dionysos. Es wurde bereits erwähnt, dass die Ptolemäer ihre Abstammung väterlicherseits von Herakles und mütterlicherseits von Dionysos herleiteten. Satyros [2] hat uns ihren Stammbaum von Dionysos bis auf Ptolemaios IV. Philopator erhalten. Aber wie gross die Verehrung des Dionysos bei ihnen war, zeigt besonders der grossartige und überaus prächtige Festzug unter Ptolemaios II. Philadelphos, bei dem der Dichter Philiskos als Priester des Dionysos und sämtliche « dionysischen Künstler » dem auf einem von 180 Männern geführten Wagen stehenden Kolossalbilde des Dionysos voranschritten [3]. Schon zur Zeit des II. und III. Ptolemäers finden wir den Kult der Ptolemäer unter der Bezeichnung θεοὶ Ἀδελφοί oder θεοὶ Εὐεργέται eng verbunden mit dem des Dionysos, und so bleibt er bis zum Ende der Dynastie in Aegypten, Kypros und in sonstigen griechischen Ländern, gepflegt von den Künstlern «περὶ τὸν μέγαν Διόνυσον καὶ θεοὺς Ἀδελφούς oder θεοὺς Εὐεργέτας» [4]. Diese Verehrung stieg auf ihren Gipfel unter Ptolemaios IV. Philopator, der so weit ging, sich den Namen Dionysos beizulegen [1] und nicht nur sich selbst mit Epheublättern tätowieren zu lassen [2], sondern auch allen seinen jüdischen Untertanen diese Tätowierung aufzuzwingen [3]; auf dem vorderen Teil seines grossen Prachtschiffes erbaute er einen kostbaren Tempel des Dionysos und richtete dem Gotte «ἑορτῶν καὶ θυσιῶν παντοδαπῶν γένη» [4] ein, verbrachte sein Leben in bakchischen Trinkgelagen, zu denen er aus der ganzen Stadt seine Genossen, die sog. γελοιασταί [5], zusammenholte, und führte in orgiastischem Taumel, jauchzend und das Tympanon schlagend, die dionysischen Festzüge um seine Königsburg und nach Kanopos [6]. Er ist auch der erste Ptolemäer, der sich (auf silbernen Didrachmen, Drachmen und Hemidrachmen) als Dionysos abbildete, was dann gleichfalls seine Nachfolger ununterbrochen bis auf Ptolemaios XIII. mit dem Beinamen Νέος Διόνυσος taten, besonders aber auch der hier in Rede stehende Philometor Soter II [7]. Demzufolge ist es durchaus wahrscheinlich, dass dieser König, als er dem Dionysos in Athen eine Thymele errichtete oder sonstwie das Theater ausschmückte, sich und die Mitglieder seiner Familie dort abbildete, entweder als Verehrer des Dionysos oder auch als mit ihm verehrt. Auch das Alter der auf den Reliefs dargestellten Ptolemäer stimmt zu den Jahren 85-81 v. Chr., in denen die Thymele erbaut sein wird.

Über die dritte Platte auf der Vorderseite der Thymele wissen wir nichts. Es kann dies nicht etwa eine von den übrigen zwei erhaltenen gewesen sein, da wir auf beiden diesen wie-

[1] Lucian. Περὶ τοῦ μὴ ῥᾳδ. πιστ. τῇ διαβολῇ 16.
[2] Müllers F. H. Gr. III S. 164, 21.
[3] Athen. V 197-203.
[4] Dittenberger, Or. gr. inscr. N° 50-51, 161, 163, 164.—Strack a. a. O. 35, 36, 121.

[1] Clem. Alex. Protrept. 16.
[2] Etymol. Magn. s. v. Γάλλος.
[3] Maccab. III 2, 28-29.
[4] Eratosth. bei Athen. 7, 276 b.
[5] Athen. 6, 276c.
[6] Bouché-Leclerq I S. 325 fg.
[7] Svoronos, Τὰ νομίσματα τοῦ κράτους τῶν Πτολεμαίων I Sp. τιδ', τξβ', τηγ', υς'-υζ', υκθ'-υκλ'.

derum Dionysos finden, und zwar jedesmal in einem andern Zeitpunkt seines Lebens. Es müssen diese Platten die Schmalwände der Thymele bekleidet haben, die eine die Geburt, die andere die Ankunft und Aufnahme des Dionysos in Attika darstellend. Hier in Attika lehrte er den ihn beherbergenden Ikarios die Kultur der Rebe, deren Folge jene ersten Vergnügungen beim Weinschlauch (ϑεοίνια) und Feste der Bauern in den Demen waren, und aus diesen Festen entwickelten sich eben die ersten musischen und mimischen thymelischen Agone, die in späteren Zeiten endlich auf der Thymele des Dionysostheaters stattfanden, welche ursprünglich die besprochenen Reliefs vom Bema des Phaidros geschmückt hatten.

Die Höhe dieser Platten in ihrem jetzigen Zustande beträgt 0,88 M., wenn wir aber den überall in barbarischer Weise abgeschlagenen oberen Rand von ungefähr 0,15 (nach Dörpfeld S. 89) hinzurechnen, so müssen sie ungefähr ein Meter hoch gewesen sein, gerade wie die Platten von Mantineia (0,97). Bei der einzigen sicher von einer Ecke stammenden Platte, auf der Dionysos unterhalb des Parthenon sitzt, beträgt die Breite 1,80, bei den übrigen 1,78; die ganze Länge der von drei Platten bedeckten Front ist also 5,38 (1,80 + 1,78 + 1,80) und wenn wir die Parastaden an den Ecken hinzurechnen, 5,50, bei einer Breite von ungefähr zwei Meter. Genau ebenso grosse Bemata, gewöhnlich aus Holz, kennen wie schon von gewissen in Unteritalien gefundenen Gefässen des III. und II. Jahrhunderts v. Chr.[1], den sog. Phlyakengefässen; die Phlyaken waren bekanntlich phallostragende Schauspieler, welche die tragischen und rhapsodischen Vorstellungen parodierten, nach der ursprünglichen, uralten Sitte, in einfachem, volkstümlichem Dialoge «den Dionysos an den Dionysien zu ehren», und, wie es scheint, herrschte das Phlyakenspiel auch im Dionysostheater zur Zeit des Ptolemaios Philometor Soter II. Dass die Phlyaken von jeher bei den Athenern beliebt waren, dürfen wir annehmen, falls die attische Herkunft von einigen der besagten Gefässe gesichert ist[1]. Auf vielen von ihnen[2] sehen wir zwei oder höchstens drei Phlyaken auf einem frei in der Orchestra oder sonstwo stehenden Bema agieren, das durch eine auf der hinteren Seite angebrachte Treppe zugänglich ist[3]; nach der Grösse der Personen zu urteilen, beläuft sich die Höhe des Bemas auf 1-1 $^1/_2$ M., die Länge auf ungefähr 2 M., die Ausmasse sind also ziemlich dieselben wie bei unserm ptolemäischen Bema im Dionysostheater.

[1] Reisch. a. a. O. S. 312.

Grösse und Zweck eines derartigen Bemas liessen gewiss nicht zu, dass es direkt vor das Proskenion, ausserhalb der Orchestra, gestellt wurde; vielmehr ist anzunehmen, dass es innerhalb der Orchestra lag, und zwar an derselben Stelle, an der später das Bema des Phaidros errichtet wurde. Aber auch hier musste es jedenfalls hinderlich sein, wenn nicht Dramen, sondern Phlyakenspiele aufgeführt wurden, da es einen Teil des Orchestrarundes einnahm (siehe Γ in Abbild. 144). Vielleicht hat man damals, um diesem Übelstande abzuhelfen, den Platz für den Chor anders eingeteilt, durch die von den alten Quellen erwähnten *γραμμαί*,[4] die man anbrachte, um die Reihenstellung («ἐν στοίχῳ») des Chors in der Orchestra vor dem neuen Bema, das jetzt natürlich die Musiker für

---

[1] Winnefeld: Bonner Studien für R. Kekule S. 168. — Reisch S. 311.

[2] Reisch a. a. O. S. 315—316, I—VI.

[3] Reisch a. a. O. S. 319: Mir scheint sehr wohl möglich, dass die Maler dieser Bilder wirklich ein *freistehendes* Bühnengerüst, das durch keine Hinterwand abgeschlossen war, darstellen wollten. Eine Treppenleiter, die von rückwärts oder von der Seite her auf das Gerüst führte, mochte den einzigen Zugang dieser Bühne bilden.

[4] Hesych. s. v.: «γραμμαί· ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ ἦσαν, ὡς τὸν χορὸν ἐν στοίχῳ ἵστασθαι.» — Eustath. Il. I 525 S. 772, 7: «καὶ ὅτι ὥσπερ ἐν τοῖς δρομεῦσιν οὕτω καὶ ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ γραμμαί τινες ἐγίνοντο, ἵν' ὁ χορὸς ἱστῆται κατὰ στοῖχον».

die dramatischen und thymelischen Chöre trug, zu markieren. Derartige «Striche» sind m. E., wenn sie auch aus viel späteren Zeiten stammen, die jetzt noch auf dem Boden der Orchestra im Dionysostheater erhaltenen; hier sieht man, wie Ἐφημ. ἀρχαιολ. 1862 Taf. Μ΄ zeigt, gerade gegenüber der Proskeniontür, vor der ich die erste Thymele annehme, solche Linien eine rechteckige Figur bilden, wie auch der Grundriss des angenommenen Bemas war, und vor ihnen ist gleichfalls durch Linien der Platz für die Reihen des um die Thymele stehenden Chors bezeichnet, so dass er jetzt nicht mehr die ganze Orchestra, sondern nur noch etwa drei Viertel von ihr zur Verfügung hatte.

Der Chor konnte so wohl ungehindert seine Bewegungen ausführen, aber den Blick auf die zwischen dem Proskenion und dem alten Orchestrarund noch auf gleichem Boden mit der Orchestra agierenden Schauspieler musste das neue, ziemlich hohe ptolemäische Bema doch beträchtlich hindern. Damals also hat man wohl eingesehen, dass eine Abhülfe nur dadurch geschaffen werden könnte, dass man den Boden zwischen Proskenion und Bema, der für die Schauspieler der dramatischen Vorstellungen diente, bis zur Höhe des Bemas erhöhte, wenn es auch möglich ist, dass, wie Dörpfeld annimmt, diese Erhöhung erst unter Nero (54-68 n. Chr.) dauernd durchgeführt wurde. Ich glaube, dass man damals das neue Logeion der Schauspieler nicht bis zum Bema des Phaidros ausgedehnt hat, sondern nur bis zu der Stelle, wo auf dem Plan von Ziller die nur aus diesem bekannten Fundamente von zwei dem Proskenion parallel laufenden römischen Mauern verzeichnet sind, und dass das ptolemäische Bema wiederum frei vor dem Logeion in der Orchestra liegen blieb und mittelst einer Treppe bestiegen wurde, jetzt aber den Blick auf die Schauspieler, die nunmehr auf dem in gleicher Höhe mit dem Bema liegenden Logeion agierten, nicht mehr beschränkte.

Schliesslich kam die barbarische Zeit des Phaidros (Ende des III. oder Anfang des IV. Jahrhunderts n. Chr.)[1], wo man, um die für die Gladiatoren nötige Konistra herzustellen, das römische Logeion und des ptolemäische Bema vereinigte und gleichzeitig den Boden des Logeions auf der Frontseite dem Zuschauerraum zu verbreiterte, damit es ohne Unterschied für dramatische, thymelische, mimische und irgendwelche sonstige Schaustellungen der damaligen Zeit dienen konnte. Damals wurden also die Platten des vierseitigen ptolemäischen Bemas losgelöst und in die Frontwand des neuen Logeions eingesetzt; da sie aber nicht die ganze Front deckten, so füllte man die Zwischenräume mit den, wer weiss, woher genommenen, Silenen aus. Die Treppe des thymelischen Bemas kam notwendigerweise auf die Seite der Orchestra, der Altar für die jeweiligen dramatischen Aufführungen wurde vielleicht auf das Logeion neben den Ausgang vom Proskenion verlegt und so ein ganz ähnliches Logeion geschaffen, wie es in Unteritalien eine dramatische Unterart, die der oben erwähnten Phlyakenspiele, schon seit Jahrhunderten kannte[2].

Über die Entdeckung von Stücken von Reliefplatten eines ähnlichen thymelischen Bemas im Theater von Delphi kann ich hier nur nochmals bemerken, dass ein solches Bema dort eher als irgendwo sonst zu erwarten war, da in diesem Theater ursprünglich nur thymelische Agone stattfanden und erst viel später dramatische hinzukamen[3].

[1] A. Müller, Lehrbuch S. 88, 2.

[2] Vgl. Reisch a.a.O. S. 322 Fig. 77—80.

[3] Plut. Sympos. probl. V 2, 1 S. 674 D: «Ἐν Πυθίοις ἐγίνοντο λόγοι περὶ τῶν ἐπιθέτων ἀγωνισμάτων, ὡς ἀναιρετέα, παραδεξάμενοι γὰρ ἐπὶ τρισὶ καθεστῶσιν ἐξ ἀρχῆς, αὐλητῇ Πυθικῷ καὶ κιθαριστῇ καὶ κιθαρῳδῷ, τὸν τραγῳδόν, ὥσπερ πύλης ἀνοιχθείσης οὐκ ἀντέσχον ἀθρόοις συνεπιτιθεμένοις καὶ συνεισιοῦσι παντοδαποῖς ἀκροάμασιν· ὑφ' ὧν ποικιλίαν μὲν ἔσχεν οὐκ ἀηδῆ καὶ πανηγυρισμὸν ὁ ἀγών, τὸ δὲ αὐστηρὸν καὶ μουσικὸν οὐ διεφύλαξεν».—Die übrigen Quellen bei Müller, Handbuch S. 384, 1.

18. N° 221-222 (Taf. XXXIII α-β).

Tritonen- und Nereiden-Fries[1].

Zwei Stücke eines Frieses von einem kleinen Denkmal, mit ganz eigenartigen Reliefdarstellungen, vor 1862 in Molos gefunden, einem östlich von den Thermopylen am Meere liegenden Orte, wahrscheinlich auf der Stelle des antiken Alpenoi, einer Stadt der epiknemidischen Lokrer.

Das grössere Stück, an beiden Enden abgebrochen, hat eine Länge von 1,65 M., das kleinere, ebenfalls an beiden Seiten unvollständig, eine solche von 0,48. Die Höhe ist bei beiden 0,12, die Dicke 0,25.

Auf den Reliefstreifen ist ein oder vielmehr zwei sich begegnende Züge von Meerdämonen und Eroten auf mythischen Seetieren dargestellt, voll Leben und Anmut.

Auf dem grösseren Stücke zieht an der Spitze ein **Triton**, von hinten gesehen, der auf einer in der rechten Hand gehaltenen grossen Seemuschel bläst; in der linken Hand hält er ein auf seiner Schulter aufliegendes Ruder. Der hintere Teil des in einen Fischschwanz auslaufenden Körpers ist abgeschlagen; er diente einer **Nereis** zum Sitze, von der nur der obere Teil von der Brust an erhalten ist; sie hebt mit der rechten Hand einen grossen flachen Korb empor in dem Trauben, ein Apfel und ein Granatapfel zu sehen sind.

Es folgt ein **Seehirsch**, den ein mit gekreuzten Beinen auf ihm sitzender **Eros** am Zügel lenkt.

Dann kommt ein **Triton**, von hinten gesehen; er hält in der vorgestreckten rechten Hand eine Peitsche, mit der linken führt er ein **Seepferd** am Zaum, auf dem eine **Nereis** mit nacktem Oberkörper in Vordersicht sitzt. Diese fasst mit der rechten Hand einen Zipfel ihres wehenden Peplos, während sie sich mit der andern am Halse des Seetieres festhält.

Sie wendet den Kopf nach dem ihr folgenden, ebenfalls in Vorderansicht gegebenen **Eros** zurück, der auf einem **Seelöwen** reitet und, auf das rechte Knie gestützt, in lebhafter Bewegung die rechte Hand hoch erhebt, wie um sein Reittier mit der Peitsche anzutreiben, während die linke die Zügel führt.

Der letzte in diesem Zuge ist ein **Triton**, dessen hinterer Teil abgeschlagen ist; in der rechten Hand führt er ein Ruder, das er gegen einen Felsen stemmt, mit der linken hält er eine auf der linken Schulter stehende Amphora fest.

Auf dem kleineren Stücke, dessen Oberfläche mehr beschädigt ist, steht ein in der umgekehrten Richtung, nach links, laufender Zug. Zuerst sehen wir hier das Schwanzstück eines **Seetieres**, dessen übriger Körper fehlt; dann einen **Seecentauren**, eine den übrigen Tritonen des Frieses sonst ähnliche Figur, aber mit den Vorderfüssen eines Pferdes. Der Centaur streckt mit der rechten Hand einen nach unten geneigten Dreizack vor, sein Kopf ist ebenfalls nach unten gebeugt; mit der linken fasst er einen Zipfel des über seinen Rükken gebreiteten Gewandes, auf dem eine ganz unbekleidete **Nereide** nach rechts sitzt. Diese stützt sich mit der rechten Hand auf die Schulter des Seecentauren, mit der linken erfasst sie das unter ihr ausgebreitete Gewand. Auf

---

[1] Bibliographie: **Friederichs**, Berl. ant. Bildwerke I, S. 486 N° 787.

Bötticher, Berl. Abgüsse S. 170 N° 324 und 325.

K. B. Stark, Nach dem griech. Orient (Heidelberg 1874), S. 351—352.

Heydemann, Die antiken Marmor-Bildwerke zu Athen S. 94—96 N° 250—251, mit einer Zeichnung von P. Ziller.

Martinelli, Catalogo dei getti in gesso N° 154.

Sybel, Katal. der Sculpturen zu Athen S. 57—58 N° 309.

Milchhöfer, Die Museen Athens S. 20, 3—4.

Friederichs-Wolters, Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke S. 755 N° 1907—1908.

Καββαδίας, Κατάλογος S. 93 -95 N° 103—104.

» Γλυπτά S. 179—181 N° 221—222.

Roschers Lex. der Mythol. Bd. III S. 233 Fig. 9a 9b.

A. M. Daniel, Damophon: The Journal of Hellenic Studies Bd. XXIV (1904) S. 56—57 Fig. 6.

einer andern Biegung des Körpers desselben Seecentauren sitzt ein flötender **Eros**.

Das Meer unter diesen Zügen ist durch leichte Wellen plastisch wiedergegeben; die Zügel der Seetiere und kleine Einzelheiten waren ursprünglich in Farbe ausgeführt.

Der Stil und die im Detail überaus sorgfältige Arbeit dieses hübschen Denkmals lassen auf die Diadochenzeit schliessen. Jedenfalls gab das Ganze einen Hochzeitszug von Seegöttern wieder, analog dem derartigen auf dem jetzt in München[1] befindlichen Altar aus dem Neptuntempel in Rom oder dem andern Zuge, den Lucian so hübsch im Dialog zwischen Zephyros und Notos beschreibt.

[1] Furtwängler, Intermezzi 1896 S. 35: Der Münchener Poseidonfries und der Neptuntempel des Domitius.—Vgl. auch Bouillon, Mus. des Ant. III bas-rel. 30.—Brunn, Beschr. der Glypt. No 115.— Baumeister, Denkmäler des class. Alterth. Taf. LXII.— Collignon - Baumgarten II 513.— A. Springer - Michaelis, Handbuch der Kunstgeschichte I (1904) S. 384, Abb. 686.

SAAL DER THEMIS

19-21. N° 259, 260 und 2667 (Taf. XXXII)

Tanzende Nymphen (Horen) aus dem Dionysostheater [1].

Drei Marmorplatten, von denen die beiden ersten (N° 259 und 260) i. J. 1862 im Athener Dionysostheater gefunden wurden, und zwar N° 259 bei dem östlichen Vorsprung der Skene in der rechten Parodos. Aus demselben Theater stammt höchst wahrscheinlich auch die dritte Platte (N° 2667), wenn es auch nicht ganz sicher bezeugt ist.

Die beiden ersten haben genau dieselbe Breite von 0.64 M. Ihre Höhe lässt sich nicht genau bestimmen, da sie am unteren Rande abgebrochen sind, die dritte (N° 2667) am oberen. Da jedoch alle drei den bei der dritten erhaltenen vorspringenden Rand gehabt haben müssen, auf dem die Füsse der abgebildeten tanzenden Nymphen stehen (bei N° 259 sind Spuren des Randes sichtbar), so dürfen wir annehmen, dass die Höhe bei allen drei Platten die gleiche war, nämlich ungefähr 1,25.

Die Ausmasse der Platten sind in ihrem jetzigen Zustande:

	Breite	Höhe	Dicke
N° 259	0,64	1,10	0,10
» 260	0,64	1,00	0,10
» 2667	0,62	0,95	0,10

Oben auf der Platte 268 befinden sich Klammerlöcher; bei allen Platten sind die Seitenflächen so bearbeitet, dass sie an andere ähnliche Platten angefügt werden konnten.

Die Oberfläche ist bei den Platten 259 und 260 konkav ausgetieft, wie die eines von der Sonne ausgedörrten Brettes, dagegen die der dritten Platte durchaus eben.

Auf N° 259 ist eine Hore dargestellt, die im ruhigen Tanzschritte mit vorgestrecktem rechten Fusse sich nach links zu bewegt. Ihre rechte Hand, von dem faltenreichen, durchsichtigen Gewand bedeckt, hebt diesen etwas in die Höhe, damit die Bewegung nicht gehindert werde, während die linke, aus dem auch hier in üppige Falten gelegten Gewand hervorkommend, es mit den geschlossenen drei letzten Fingern an den Hüften festhält. Der über den Kopf ge-

[1] Bibliographie ***Εὑρετήριον Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*** 320 und 321.

Pervanoglu: Bullettino dell' Inst. (1862) S. 169.

A. Ῥουσσόπουλος: Ἐφημερὶς Ἀρχ. 1862 S. 138-139 und Taf. 26 (nur der Kopf) und 27.

Dumont et de Witte: Revue Archéol. N. S. XVII (1868) S. 89 Taf. 2.

Arch. Zeitung N. F. Bd. V (1872) S. 95.

Bötticher, Berl. Abgüsse 2e Aufl. N° 122, 121.

Heydemann, Die antiken Marmor-Bildwerke zu Athen (1874) S. 250-251 N° 700-701 (278).

Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen (Marburg 1881) S. 58 N° 311, 312, 313.

Martinelli, Catalogo dei getti in gesso N° 5-6.

Milchhöfer, Die Museen Athens S. 20, 1-2.

Heydemann, Verhüllte Tänzerin S. 9, unter S.

Friederichs - Wolters, Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke (Berlin 1885) S. 744-745 N° 1878-1879.

Sybel, Weltgeschichte der Kunst S. 365 Abb.

Hauser, Neuattische Reliefs (1889) S. 43-44 N° 59 und S. 179 (Typen 33 und 39).

Reisch, Griechische Weihgeschenke S. 97.

Klein, Praxitelische Studien S. 26.

Καββαδίας, Κατάλογος S. 117-118 N° 125-126.

» Γλυπτά (1880-1892) S. 201 N° 259-260.

Gabrol, Voyage en Grèce en 1889 (Paris 1890) S. 98 Abb.

Murray, Handbook of Greek Archeology (1892) S. 234 Abb. 80.

Collignon-Baumgarten, Geschichte der griech. Plastik Bd. II. (1898) S. 670 Abb. 326.

Rizzo: Bullettino Comunale 1901 S. 236.

Fr. Hauser: Jahreshefte Bd. VI (1903) S. 87 u. S. 92.

» » Zwei Reliefplatten aus dem Dionysostheater.

Brunn - Bruckmann, Denkmäler griech. und röm. Sculptur Taf. 600 (1906). Vgl. N° 599 wegen der dreiseitigen Basis vom Forum Romanum.

K. Ῥωμαῖος: Ἐφημ. Ἀρχαιολ. 1905 S. 144.

V. Staïs, Marbres et bronzes du Musée National I (1907) S. 53-54.

Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου τόμ. Α' (1908) S. 60-61 N° 250, 251 und S. 403 und N° 2667.

Vergl. **L. Heuzey**, La danseuse voilée d'Auguste Titeax: Bullet de Corresp. Hell. 1892 Bd. XVI S. 84.

I. Σβορῶνος: Journ. int. d'Arch. num. II (1899) S. 61.

worfene Teil des Gewandes ist bei der Bewegung heruntergefallen und flattert hinterher. Merkwürdig und fast ohne Analogie ist die Frisur des Haares. Auf des Mitte der Stirn gescheitelt, ist es von den Schläfen in Flechten heraufgenommen und auf der Höhe des Scheitels zusammengeflochten, während die Haare des Hinterkopfes einen besonderen Knauf bilden. Die Darstellung ist fast vollständig erhalten, nur die Füsse mit dem ganzen unteren Teil der Platte, von der auch die obere linke Ecke abgebrochen ist, sind verloren. Im Rücken der Figur, etwas unterhalb der Mitte der Platte, befindet sich ein grosses rundes Loch, das, wie wir zeigen werden, dem Wasser als Durchlass diente.

Auf Platte N° 260 sehen wir eine zweite Hore von bekanntem Typus tanzen; auch sie bewegt sich nach links und streckt den linken Fuss vor, wendet aber den von ihrem reichen Gewande bedeckten Kopf zurück, mit leichter Neigung zum Beschauer. Die rechte Hand kommt aus dem Gewande hervor und öffnet vor dem Gesicht den über den Kopf geworfenen Teil, die linke zieht das Gewand nach vorn, sodass es bei der Bewegung in anmutig geschwungenen Falten wallt. Die Darstellung ist ganz erhalten bis auf den linken Fuss und das rechte Unterbein, die mit dem ganzen unteren Teil der Platte verloren sind.

Auf Platte 2667 sehen wir genau dieselbe Hore wie auf der vorhergehenden; aber die Darstellung ist oben von der Brust an abgebrochen und der erhaltene Rest sehr zerstört.

Es ist oben (S. 222) bereits gesagt worden, dass die auf den Platten dargestellten Horen von denselben Originalen kopiert sind wie die Horen der hauserschen Platten, und dass eine vollständige Reihe von ihnen, einunddemselben älteren Originale nachgearbeitet, einstmals die eine Seite der Thymele im Theater von Mantineia schmückte. Der Fundort der hier besprochenen drei Platten und ihre Ausmasse lassen erkennen, dass auch sie zum Schmucke des Bema für die thymelischen Agone im Dionysos-Theater der letzten hellenistischen Zeit gedient haben. Die konkave Austiefung des Grundes bei den ersten zwei Platten beweist schlagend, dass diese Thymele am Rande eines weiten Kreises stand, und dies kann kein anderer gewesen sein als die Orchestra des Theaters; ich habe sie genau an dem Platze angesetzt, in dessen Nähe die eine von unseren Platten gefunden worden ist (s. oben auf Sp. 231 die Abbild. 144, Thymele B). Die nicht konkav ausgebuchtete, sondern ebene Platte 2667 zierte offenbar eine der beiden schmalen Seitenflächen der Thymele, die, als nicht dem Kreise der Orchestra zugewandt, eben sein durften; so erklärt sich dann auch der Umstand, dass die auf ihr abgebildete Hore vollkommen mit der auf der Hauptseite einstmals stehenden Hore der Platte 260 vollständig übereinstimmt, da sie nicht gleichzeitig mit ihr sichtbar war.

Das durch die Platte 259 von vorn nach hinten durchgehende grosse Loch, unzweifelhaft in späterer Zeit angebracht, zeigt uns eine zweite Benützung dieser Platten im Dionysostheater an; diese fällt in die Zeit, als die Thymele, deren Schmuck sie bildeten, bei einer der zahlreichen in der Römerzeit erfolgten Veränderungen des Theaters notgedrungenerweise aus dem unbrauchbar gewordenen Orchestrakreis entfernt worden war. Wie bekannt, läuft um die Orchestra des Dionysostheaters aus der letzten Römerzeit eine halbkreisförmige Umfriedigung aus gänzlich des Schmukkes entbehrenden aufrechtstehenden Marmorplatten. Einige dieser Platten haben grosse durchgehende Löcher [1], die den Zweck hatten, dem aus dem treppenförmig ansteigenden Zuschauerraum herabströmenden Regenwasser einen Durchlass zu dem unterhalb der Platten-

[1] Sichtbar auch auf den Tafeln X und XI bei Dörpfeld, Das griechische Theater.

wand laufendenden Kanal zu gewähren, da sonst diese Wand das Wasser abgesperrt hätte. Da nun das in unserer Platte befindliche Loch in derselben Höhe angebracht ist wie die Löcher in den noch an Ort und Stelle stehenden Platten der Umfriedigung und diese Löcher auf der Seite nach dem Zuschauerraum hin mit dem Fussboden korrespondieren, so bin ich der Ansicht, dass wenigstens die Platten mit konkavem Grunde nach Abschaffung der Thymele als Schmuck der zur Bühne hingewandten inneren Seite der Umfriedigung angebracht wurden. Ihre konkave Ausbuchtung und die Darstellungen der tanzenden Nymphen machten sie für diese Verwendung besonders geeignet.

Die Archäologen haben mancherlei Meinungen geäussert über das Alter des bewunderungswürdigen Urbildes der zahlreichen Darstellungen von Horen, von denen wir hier drei Beispiele haben. Es sei mir erlaubt, hier auf ein wichtiges Zeugnis für die Zeit der Entstehung der Originale hinzuweisen. Die charakteristische und, soviel ich weiss, einzigartige Haarfrisur der Hore auf Platte 259 finde ich auf einem prachtvollen silbernen Didrachmon wieder (Abb. 145), das von dem ersten Achäischen Bunde[1], augenscheinlich in Aigion, dem Sitze des Bundesrats, geschlagen ist, und zwar um 362 v. Chr., als die Achäer mit Athen, Mantineia, Elis und Phlius sich verbündet hatten. Damals blühte und arbeitete dort Praxiteles, und auf seinen unmittelbaren künstlerischen Einfluss scheint mir dieser wunderbar schöne Kopf der achäischen Münze zurückzugehen. Demgemäss möchte ich annehmen, dass die aus den Theatern von Athen, Mantineia und anderswoher stammenden Kopien der verschiedenen Teile der ganzen ursprünglichen Komposition einem berühmten Werke eben dieses Praxiteles entsprungen sind (s. auch oben S. 188 und 203).

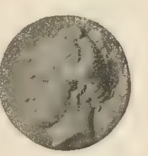


Abb. 145.

SAAL DES KOSMETEN

22. N° 382 (Taf. XLIII)

Tragische Masken aus dem Dionysostheater[1].

Hochrelief in Marmor. Höhe 0,68, erhaltene Breite 0,73, Dicke 0,15.

Das Stück wurde i. J. 1865 bei der Ausgrabung des Dionysostheaters gefunden. Es stellt in zwei Reihen über einander sechs weibliche Masken in natürlicher Grösse dar; drei davon sind fast vollständig erhalten. Die Platte ist in der Mitte in zwei Stücke zerbrochen und an beiden Seitenkanten unvollständig. Sie gehörte offenbar zu einer grösseren Verzierung der römischen Bühne des Dionysostheaters, in dem auch andere solche Stücke mit Masken entdeckt wurden; eins davon (nicht das hier behandelte, wie irrtümlich angenommen worden ist) hat Wolters beschrieben, es ist identisch mit dem bei Le Bas, Mon. fig. Taf. 57,2 (S. 75 der Ausg. von S. Reinach) und bei Sybel unter N° 1023, wo man die unter 1004-1014 und 1023 erwähnten Masken vergleichen möge.

[1] W. Wroth: Numismatic Chronicle II (4. Serie) S. 324-327, Taf. XVI 4.

[1] Bibliographie: ***Εὑρετήριον Ἀρχ. Ἑταιρείας*** N° 1316.
Pervanoglu: Arch. Zeitung Bd. 24 (1866) S. 170*.
Friederichs, Bausteine (1866) N° 966.
Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen (1881) S. 130 N° 961.
Milchhöfer, Die Museen Athens (1881) S. 47.
Friederichs-Wolters, Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke (1885) S. 760-761, N° 1918.
Π. Καββαδίας, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου (1890-1892) S. 255 N° 382.
Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Τόμ. Α′ (1908) S. 75 N° 382.

Unser Relief zeigt die gewöhnliche Kunst der ersten Römerzeit, geht aber auf ein sehr gutes Original zurück.

23. N° 383 (Taf. XLIII)

Kopf eines Silens aus Eretria[1].

Reliefkopf (nicht Maske!) eines Silens aus Porosstein, in Eretria 1889 gefunden und bei einem gewissen Panagiotis Tsarumis beschlagnahmt. Der Silen ist in Frontansicht dargestellt, mehr als lebensgross, mit halbgeöffnetem Munde, dickem Schurrbart, Ziegenohren und glatzköpfig. An der Hinterseite des Reliefs ist eine Bosse gelassen, mit der es an der Wand aufgehängt werden konnte. Die Technik ist unsorgfältig, aber nicht gemein.

24. N° 451 (Taf. XLIII)

Gorgoneion aus Smyrna[2].

Quadratische Platte aus pentelischem Marmor, auf der ein Gorgonenhaupt des schönen, pathetischen Typus in Frontansicht abgebildet ist. Über der Stirne trägt Gorgo zwei Flügel, und zwei Schlangen, deren Schwänze sich unter ihrem Kinn um einander schlingen, stecken ihre Köpfe aus dem Haar oberhalb der Stirn vor den Flügeln hervor. Der Kopf liegt in der Mitte einer Schuppen-Aegis, die zum grössten Teil weggebrochen ist. Einen ähnlichen Typus des Gorgonenhauptes auf der Aegis bieten uns die derselben Zeit (Anfang des I. Jahrhund. v. Chr.) angehörigen zahlreichen Münzen der Städte von Pontos und Paphlagonien, Amisos, Kabeira, Komana, Chabakta, Laodikeia, Amastris, Sinope etc. (BMC. Pontus Taf. IV 3, V 1, 4, 8. Waddington-Babelon-Reinach, Recueil des monnaies grecques d'Asie-Mineure Bd. I Taf. VIII 1-4, XI 25, XII 17, 21-22, XVIII 17-18 XXVI 12).

Dieses Relief wie auch das folgende, Werke derselben Hand und aus Smyrna stammend, en einstmals Platten einunddesselben reichen Sarkophags (vgl. Athen. Mitt. XVII (1892) S. 86 Taf. V). Entweder sind sie schon im Altertum abgeschlagen worden, um als apotropäische Schutzbilder über der Haustüre aufgehängt zu werden, oder erst in neuerer Zeit von Antiquitätenhändlern, die die ganzen Platten nicht heimlich ins Ausland zu schaffen vermochten. Die jetzigen Ausmasse des Stückes sind: Höhe 0,28, Breite 0,30, Dicke 0,08 und mit der Bosse auf dem Rücken 0,12.

25. N° 452 (Taf. XLIII)

Zweites Gorgoneion aus Smyrna[1].

Rundum abgeschlagene Platte aus pentelischem Marmor mit einem in Frontansicht gegebenen Gorgonenhaupt desselben schönen, aber ruhigen Typus, gleich dem vorhergehenden auf einer Schuppenaegis liegend und ebenfalls von zwei Schlangen umringelt und mit zwei Flügeln versehen, die jetzt fast ganz verschwunden sind. Dimensionen jetzt: Höhe 0,25, Breite 0,30, Dicke 0,08.

[1] Bibliographie: ***Εὑρετήριον Γενικῆς Ἐφορείας*** 958. ***Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον*** 1889 S. 79, 17.
Π. Καββαδίας, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου (1890-1892) S. 256 N° 383.
Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Τόμ. Α′ (1908) S. 76 N° 383.

[2] Bibliographie: ***Εὑρετήριον Ἀρχαιολ. Ἑταιρείας*** 4174.
Π. Καββαδίας, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Τόμ. Α′ S. 272 N° 451.
Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Τόμ. Α′ S. 78 N° 451.

[1] Bibliographie: ***Εὑρετήριον Ἀρχ. Ἑταιρείας*** N° 4175.
Π. Καββαδίας, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Τόμ. Α′ S. 272 N° 452.
Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Τομ. Α′ S. 78 N° 452.

SAAL DER WEIHRELIEFS

I. NORDSEITE

26. N° 1329 (Taf. XLIV)

Weihung des Archandros an Nymphen und Pan aus dem Asklepieion an der Akropolis [1].

Ein grosses Weihrelief (Breite 0,69, Höhe 0,67, ohne das Epistyl 0,60), in acht Stücke zerbrochen, von denen nur fünf bei den Ausgrabungen des Asklepieion auf der Südseite der Athener Akropolis gefunden worden sind und Milchhöfer die Gelegenheit geboten haben, das Monument so, wie wir es jetzt sehen, zusammenzusetzen. Es besteht aus einer Platte mit Epistyl und Kyma ohne Seiteneinfassung.

Den Inhalt der Darstellung offenbart die auf dem Epistyl angebrachte, in der linken Ecke beginnende Inschrift: ΑΡΧΑΝΔΡΟ̈ΣΝΥΝΦΑΙΣΚΑ..., die sich vermittelst der Darstellung mit Sicherheit zu Ἄρχανδρος Νύμφαις κα[ὶ Πανί] ergänzen lässt. Links oben an der Platte öffnet sich eine *Felsgrotte*, in der *Pan* liegend erscheint; wir haben hier die älteste aus Reliefs bekannte Darstellung des Gottes. Mit beiden Händen erhebt er sich über den unteren Rand der Grotte, sodass der obere Teil des Körpers sichtbar ist, und schaut auf die unterhalb der Grotte vor sich gehende Bittszene. Der Gott ist in Frontansicht abgebildet, ernst, mit Hörnern, langem Kinnbart und Ziegenohren, unbekleidet, die Brust unbehaart, ohne Attribute. Die Bocksfüsse sind nicht sichtbar, wodurch der Ernst der Abbildung noch verstärkt wird. Unter der Grotte mit Pan steht nach rechts gewandt ein Mann mittleren Alters, Archandros, in der typischen Haltung und Gewandung der Adoranten, in einem den rechten Teil des Oberkörpers freilassenden Himation; den rechten Arm erhebt er betend vor einem ländlichen Altar, der in altertümlicher Weise aus unbearbeiteten Steinen hergestellt und oben geebnet ist. Nahe bei diesem Altar stehen drei *Nymphen*; an sie und den oberhalb des Altars erscheinenden Pan richtet sich das Gebet des Archandros. Die mittlere der Nymphen, in einen einfachen dorischen gegürteten Chiton mit Apoptygma gekleidet, ist in Frontstellung gegeben; das Gewicht des Körpers ruht auf dem linken Fusse, und die Stellung ist nicht unähnlich der bei den Koren des Erechtheion. Sie wendet ihr Haupt, dessen Haar aufgebunden and auf der Stirne gescheitelt ist, wie im Gespräch zu der links von ihr stehenden Schwester (von dieser ist nur noch das Stück vom Oberschenkel bis zum Beginn des Schienbeins erhalten; wie können erkennen, dass sie auf dem rechten Fusse stand, während der linke nach hinten geführt war). Die unbedeckte, nach unten herabsinkende rechte Hand der mittleren Nymphe, deren Füsse Sandalen tragen, hielt vielleicht in den jetzt

[1] Bibliographie: **Köhler**: Athen. Mitt. II (1878) S. 248 (das obere Mittelstück).
Duchn: Arch. Zeit. 1877 S. 156 N° 44 (linke obere Ecke).
Furtwängler: Ath. Mittheilungen III (1879) S. 191.
Milchhöfer, Nymphenrelief aus Athen: Athen. Mitteilungen V (1880) Taf. 7, S. 206-223.
Κ. Μυλωνᾶς ebd. S. 362, 29.
Milchhöfer, Die Museen Athens (1881) S. 47.
Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen (1881) S. 298 N° 4040.
Furtwängler, Satyr aus Pergamon S. 47.
Pottier: Bull. Corresp. Hellén. Bd. V (1881) S. 351 N° 1.
P. Girard, L'Asklépieion d'Athènes S. 10.
Friederichs-Wolters, Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke (1885) S. 374 N° 1136.
CIA. II 3, 1515.
Brunn-Bruckmann N° 439a.
Bloch, Nymphen: Roscher's Mythol. Lex. III 562.
Arndt-Amelung, Photographische Einzelaufnahmen, Serie V (1902) S. 17-18 N° 1242 (Löwy).
Ῥωμαῖος: Ἀρχαιολ. Ἐφημ. 1905 S. 106 und 119.
V. Staïs, Marbres et bronzes du Musée National vol. I (1907) S. 181 N° 1329.
Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Τόμ. Α' (1908) S. 231 N° 1329.

abgebrochenen Fingern eine Schale oder irgend ein anderes Attribut; ihre linke Hand ist zur Schulter erhoben und fasst die auf der Schulter liegende Hand der sich leicht an sie schmiegenden, rechts von ihr stehenden dritten Nymphe. Diese letztere, deren Haar von einem Tuch zusammengehalten wird, wendet ihr Gesicht wohlwollend zu dem die Hand bittend zu ihr erhebenden Archandros; sonst ist ihr Körper dem Beschauer zugekehrt und trägt einen anmutig geworfenen ungegürteten jonischen Chiton mit kurzen Knöpfärmeln und darüber ein Überschlag, von dem die rechte Hand einen Zipfel an der linken Hüfte festhält, während der andere über die linke Schulter geworfen ist.

Das in Grösse, Darstellung, Kunst und sorgfältiger Ausführung hervorragende Relief, eine der älteren Weihungen, haben einige in die Mitte, die meisten in die letzten Jahre des V. Jahrh. v. Chr. setzen wollen. Ich möchte die letztere Meinung als richtig annehmen, mit Rücksicht auf das i. J. 403 geschaffene attische Relief des Echelos (s. oben Sp. 120 ff.), das in künstlerischer Hinsicht, wenn nicht genau gleichzeitig und von derselben Meisterhand, doch jedenfalls kaum ein oder zwei Jahrzehnte jünger als das hier besprochene sein kann; das ersieht man aus der Arbeit des Reliefs und der Buchstabenform der Inschriften und vornehmlich aus der Identität der mittleren Nymphen und der Übereinstimmung des Kopfes der *Basile* des Echelos-Reliefs mit dem der mittleren Nymphe unserer Darstellung. Welche nun die von Archandros angeflehten Nymphen sind, zeigt der Fundort des Reliefs, der durch die an Ort und Stelle entdeckte voreukleidische Inschrift *(ὅρος κρήνης)* bekannte Bezirk der heiligen Quelle des Asklepieion, in dem auch noch eine zweite Quelle existierte [1]. Diese Quellen, wie auch die Grotte des Asklepieion, gehörten ursprünglich gewiss nicht zum Kult des fremden, erst um 420 v. Chr. eingeführten Asklepios, der die übrigen dortigen Lokalkulte erst um die Mitte des IV. Jahrhunderts verdrängte. Noch längere Zeit nach seiner Einsetzung an diesem Punkte wurden neben ihm hier auch die älteren Inhaber verehrt, und unter diesen waren gewiss auch die an allen Quellen wohnenden *(κρηναῖαι)* Nymphen und Pan, der Bewohner und Herr der Grotten. Schon allein der Umstand, dass Pan in der bekannten Grotte am Nordabhang des Akropolisfelsens eingebürgert war, konnte ihn als Herrn aller Abhänge und Grotten am heiligen Akropolisfelsen erscheinen lassen [1], und die Verehrung der Nymphen im Bezirk des Asklepieion ist auch anderswoher bekannt [2]. Übrigens ist es nicht absolut ausgeschlossen, das unser Relief auch einige Jahre älter sein kann als die 420/419 erfolgte Gründung des Asklepieion an der Akropolis.

Ich weiss nicht, aus welchem Grunde Milchhöfer (S. 270) den Archandros als Nichtathener betrachtet; Kirchner hat ihn in die Prosopographia Attica (II 449 N° 2294^{a}) aufgenommen, in der wir auch andere desselben Namens finden (I 156). Unter diesen sind Ἄρχανδρος Ἀρχάνδρου Αἰγιλιεὺς und Ἄρχανδρος Παιανιεύς, Prytane der Pandionis, aus Inschriften des IV. Jahrh. bekannt (C. I. A. II 1741, II 865); einer von ihnen könnte sehr wohl der Stifter oder der Sohn des Stifters des hier besprochenen Reliefs gewesen sein.

---

[1] Ἀθήναιον V S. 331, N° 13 und VI S. 374 N° 8.—Ath. Mitt II 183 und V 210.

[1] Judeich (Topogr. von Athen S. 285 Am.) meint, unser Relief gehöre wegen des aus seiner Grotte schauenden Pan an den Nordabhang der Akropolis und sei von dort zufällig an den Südabhang verschleppt worden, wie auch ein anderes ebenfalls am Südabhang gefundenes (Ἐφημ. Ἀρχ. 1903 S. 39 ff.). Welche Bedeutung jedoch die Grotte des Asklepieion hatte, die sicherlich von Alters her demselben Pan gehörte, beweisen die aus athenischen Münzen bekannten zwei Darstellungen der *Südseite* der Akropolis, die beide die Grotte des Asklepieion oder diese und die Grotte über dem Dionysostheater, aber nicht die Gebäude des Asklepieion zeigen: Journal intern. d'Archéol. numism. 1904 Taf. II 31-32 und BMC. Attica Taf XIX, 8).

[2] P. Girard, L'Asklépieion S. 10 und Milchhöfer a.a.O.

27. N° 1330 (Taf. XXXV 3)

Weihrelief an Asklepios und Hygieia aus dem Asklepieion von Athen [1].

Linke Hälfte eines tempelförmigen Weihreliefs, i. J. 1876 bei den Ausgrabungen im Athener Asklepieion gefunden. Höhe 0,61, erhaltene Breite 0,60. Das Stück zeigt die Ecke von einem Gebäude, bei der *Asklepios* auf einem Throne sitzend dargestellt ist; der Thron hat ausser einer Rückenlehne auch eine Armlehne, die am Ende mit einem Widderkopf (abgebrochen) geschmückt ist und von einer kauernden Sphinx getragen wird. Der Gott, mit Bart und langem Haupthaar, trägt ein Himation, das nur die Brust bloss lässt; die rechte Hand ruht auf den Knien, die linke, grösstenteils weggebrochen, ist erhoben, wie wenn der Gott etwas in ihr halte oder eine wohlwollende Gebärde zu dem ihm nahenden Bittsteller mache, dem auch sein Gesicht zugewandt ist. Die Füsse tragen Sandalen und ruhen auf einem hohen Schemel, der linke ist nach hinten gesetzt. Unter dem Throne ringelt sich die Schlange des Gottes und erhebt ihren Kopf n. r. vor den Thronfüssen.

In der Tiefe des Tempels, neben Asklepios, steht dem Beschauer zugewandt und mit dem rechten Fusse auftretend *Hygieia*, im gegürteten Chiton mit Schulterbändern und einem Oberkleid, das von der linken Schulter herunterfällt. Mit der rechten, über den Kopf des Gottes erhobenen Hand stützt sie sich auf einen diskusförmigen Gegenstand, der auf einen hinter dem Gotte stehenden Pfeiler gestellt ist, während die linke auf die infolge der Stellung hervortretende Hüfte gestemmt ist.

Vor dem Gotte steht mit vorgestrecktem rechten Fusse ein junger *Hierodule*, den unteren Teil des Körpers in ein kurzes Himation gekleidet; seine linke Hand hält eine Schale, die rechte eine Binde (?), mit der er das rechts von ihm vor den Füssen des Gottes stehende Opfertier, ein wohlgenährtes Schwein, bekränzt. In der Tiefe, neben dem Opfertier, sehen wir einen viereckigen, an den Kanten mit Voluten geschmückten Altar. Hinter dem Hierodulen kommen *Adoranten*, von denen nur der erste ganz erhalten ist, ein bärtiger *Mann* mittleren Alters, wie gewöhnlich mit einem Himation bekleidet und die Rechte zum Gebet erhoben; von einem anderen Adoranten ist nur noch die erhobene Hand erhalten. Wie bei allen ähnlichen Weihungen aus dem Asklepieion ist der Marmor vom Pentelikon. Die obere linke Ecke der Platte und der rechte Arm des Asklepios waren schon im Altertum durch angesetzte Marmorstücke ausgebessert worden, die aber jetzt verloren sind.

Der Diskus auf der Stele hinter Asklepios, deutlicher erhalten auf einem ähnlichen Relief im Pariser Museum (Rochette, Mon. inéd. Taf. 70 — Heydemann, Pariser Antiken S. 14 N° 22) hat den Erklärern Schwierigkeiten gemacht. Nach den einen ist es eines jener runden auf beiden Seiten mit Reliefs versehenen Platten, über die schon vor langer Zeit Welcker geschrieben hat (Alte Denkm. II 143. Siehe letzthin entdeckte gleiche Scheiben in Notizie degli Scavi IV (1907) S. 584 Abb. 33-36). Andere sehen darin eine in der Heilkunde gebrauchte Sonnenuhr. Diese Meinung, die Heydemann, der sie zuerst vorbrachte, selbst wieder

[1] BIBLIOGRAPHIE: **P. Girard**, Catalogue descriptif des ex-voto à Esculape trouvés récemment sur la pente méridionale de l'Acropole: Bull. Corr. Hell. I (1877) S. 159, 14.

Duhn: Archäol. Zeitung 1877 S. 152, 33.

P. Girard: Bull. Corr. Hell. II (1878) S. 65 Taf. IX.

Martinelli, Catalogo dei getti in gesso N° 253.

Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen (1881) S. 292 N° 4007.

Friederichs - Wolters, Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke (1885) S. 376 - 377, 1145.

Lechat, Hygea: Daremberg et Saglio, Dictionn. des Antiq. V. S. 329 Abb. 3930.

Arndt-Amelung, Photographische Einzelaufnahmen, Serie V (1902) S. 11, 1228 (Löwy).

V. Staïs, Marbres et bronzes du Musée National I (1907) S. 182, 1330.

Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Τομ. Α′ (1908) S. 232.

aufgegeben hat, betrachtet Loewy, der letzte Erklärer des hier behandelten Reliefs, als die wahrscheinlichere. Dass sie aber nicht stichhaltig ist, ergibt sich aus dem Fehlen der unentbehrlichen, für die Sonnenuhren charakteristischen Aushöhlung. Meines Erachtens haben wir hier ein gleiches Stück wie der 1889 in Piraeus mit Beschlag belegte, wahrscheinlich in Athen gefundene Marmordiskus im Athener Nationalmuseum (N° 93); er trägt um die gemalte Darstellung eines sitzenden Arztes die Aufschrift Μνε̃μα τὸδ Αἰνέο σοφίας ἰατρõ ἀρίστο (Δελτίον Ἀρχαιολ. 188 S. 80, 117 und 151. —Jahrb. des Arch. Inst. XII (1897) S. 1 Taf. I). Die eisernen Nägel zu beiden Seiten der Schrift zeigen schlagend, dass die Scheibe ehemals an einer Wand oder einer Stele angebracht war, als Weihgeschenk für einen hervorragenden Arzt, der denselben Namen trug wie der von Steph. Byz. erwähnte, aber ältere Koer Asklepiade Aineias.

28. N° 1331 (Taf. XXXVI 1)

Weihrelief an Asklepios und Epione aus dem Athener Asklepieion[1].

Eine von einem architektonischen Rahmen in Tempelform umgebene Platte, mit Parastaden, Epistyl, Geison und Akroterien, aus vier Stücken zusammengesetzt, die 1876 bei den Ausgrabungen des Athener Asklepieion gefunden worden waren. Höhe 0,67, Breite 0,99. Pentelischer Marmor. Beste Arbeit aus dem Anfang des IV. Jahrhunderts.

Die Darstellung trennt ein viereckiger *Altar* mit Stufe und Deckplatte in zwei Teile. Links vom Altar steht *Asklepios* n. r. in einem nur die rechte Brust freilassenden Himation; nach vorn geneigt, stützt er sich auf einen in die rechte Achselhöhle gestemmten Stab, der nur in Farbe ausgeführt war und daher jetzt nicht mehr sichtbar ist. Die rechte Hand liegt unten auf der Brust, die linke dagegen streckt er mit der Fläche nach unten gekehrt den Adoranten zu, wie im Gespräch mit ihnen begriffen oder um etwas in Empfang zu nehmen («ὅπως τι λήψεται»). Der Kopf ist wie bei allen anderen Figuren der Darstellung von einem Fanatiker weggeschlagen worden. Beschädigt ist auch der rechte Arm, sowie ein Teil des rechten Fusses. Unmittelbar hinter Asklepios steht mit linkem Standbein, in Frontansicht, eine matronenhafte *Göttin*, teilweise nach rechts gewandt, während der Kopf sich nach der rechten Schulter hin neigt. Ihre Bekleidung bildet ein Chiton mit kurzen Knöpfärmeln und über diesem ein Himation und ein über den Hinterkopf herabfallender Peplos, den sie mit der linken Hand lüpft, während die rechte untätig herunterhängt. Die meisten Erklärer halten diese Göttin in reifem Alter für des Asklepios Tochter Hygieia und nehmen zwei Typen von ihr an, den einer Jungfrau und den einer reifen Frau, die auf zwei älteren, sich ablösenden Anschauungen über ihre Natur beruhen sollen. Andere dagegen meinen, dass dies mythologisch nicht angehe, dass wir folglich in dieser Figur des Asklepios Gemahlin Epione zu erkennen haben, deren Verehrung in Attika neben dem Herrn des Athener Asklepieion bezeugt ist, wie ein anderes Relief (N° 1352) lehrt. Indem ich mir vorbehalte, über das Thema später ausführlich zu schreiben, will ich vorläufig der Unterscheidung halber Hygieia die Darstellungen des

[1] Bibliographie: Martinelli N° 249.
Duhn: Archäol. Zeitung 1877 S. 218, 10.
Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen (1881) S. 290, 4001.
Fr. Koepp, Die attische Hygieia: Ath. Mitt. X (1885) S. 258.
A. Körte: Ath. Mitt. 1893 S. 239.
Lechat, Hygea: Daremberg et Saglio, Dictionn. des Antiquit. V S. 329.
Thrämer, Hygieia: Roscher's Myth. Lex. I 2, 2780 ff.
v. Wilamowitz, Isyllos S. 193.
Arndt-Amelung, Photographische Einzelaufnahmen, Serie V (1902) S. 8-10, 1222 (Löwy).
V. Staïs, Marbres et bronzes du Musée National I (1907) S. 183, 1331.
Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Τόμ. Α' S. 232, 1331.

jungfräulichen, Epione die des matronalen Typus nennen. Der hier gebotene Typus scheint auf eine vortreffliche Statue aus dem Ende des V. Jahrh. v. Chr. zurückzugehen.

Vor Asklepios, im Hintergrunde hinter dem Altar, schreitet ein junger *Hierodule* (καδμίλος) in der Epomis einher. Gesicht und rechte Hand sind jetzt weggeschlagen. Er führt an der linken Hand das Opfertier, ein Rind, von dem jetzt nur noch das Horn in der Hand des Knaben erhalten ist. Von dem Rinde — es ist dies im Kult des Asklepios ein bekanntes Opfertier [1] — war auch ursprünglich nicht mehr als Kopf und Nacken zu sehen; das übrige verdeckten die rechts auf dem Relief stehenden und die Götter verehrenden *vier Adoranten.* Der erste von diesen, ein *Mann* im Himation, erhebt nach links gewandt seine rechte Hand im Gebet; der zweite *Mann* ist in Frontansicht gegeben, mit linkem Standbein, während sein Gesicht vielleicht den Göttern zugewandt war, doch ist die rechte Hand nicht erhoben, sondern auf die Brust gelegt. Es folgt dann eine *Frau,* mit einem kurzärmeligen Chiton und einem ärmellosen Himation bekleidet und den Göttern zugekehrt, zu denen sie betend die rechte Hand erhebt. Die letzte in der Reihe ist eine *Dienerin* nach links und teilweise zum Beschauer gewandt; sie hält mit der rechten Hand auf ihrem Kopfe eine runde *Cista* fest, in der sich jedenfalls die für das Opfer bestimmten Popana befinden.

29. N° 1332 (Taf. XXXVI 2)

Weihrelief von öffentlichen Ärzten an Asklepios und die eleusinischen Göttinnen aus dem Athener Asklepieion [2].

Ein grosses Weihrelief, das in der Mitte von oben nach unten in zwei Stücke zerbrochen bei den Ausgrabungen im Athener Asklepieion gefunden wurde. Breite 1,15, Höhe 0,86. Pentelischer Marmor; sorgfältige Arbeit aus der 2. Hälfte des IV. Jahrh. v. Chr. Die Erhaltung ist im allgemeinen gut, doch sind sämtliche Gesichter von einem Fanatiker weggehauen worden. Die Darstellung, im gewöhnlichen architektonischen Rahmen aus Parastaden, Epistyl, Geison, Koronis und Akroterien, zerfällt in zwei einander gegenüberstehende Partien; die zur linken wird von drei Gottheiten gebildet, die als solche durch ihre Grösse charakterisiert sind, die andere von sechs Adoranten. Als erster der Götter, die Mitte der ganzen Szene einnehmend, steht *Asklepios* n. r. gewandt, auf die herantretenden Adoranten blickend, ganz in ein Himation gehüllt, das nur die rechte Brust unbedeckt lässt. Auf dem rechten Fusse ruhend, neigt sich sein Körper nach vorn, auf den in die Achselhöhle gestemmten Stab gestützt; dieser war ursprünglich nur in Farbe ausge-

[1] S. unten N° 1429. Ferner CIA. II 453 b. l. 16. — Rochette, Mon. inéd. Taf. 70. — Müller, Denkmäler Taf. LX 767.

[2] Bibliographie: **U. Köhler**, Der Südabhang der Akropolis zu Athen nach den Ausgrabungen der Archäol. Gesellschaft: Ath. Mitt. II (1877) S. 243-245 Taf. 17 (Zeichnung).

Duhn: Archäol. Zeitung 1877 S. 153, 41.

P. Girard: Bull. Corr. Hell. I (1877) S. 163, 32.

» » » » » II (1878) S. 87-91.

Sybel: Katalog der Sculpturen zu Athen (1881) S. 288, 3996.

P. Girard, L'Asklépieion d'Athènes (Paris 1882) S. 43-49 Taf. 2.

U. Köhler: Athen. Mitt. 1884 S. 81, Anm. 1.

» » CIA. II 3, 1449.

E. Curtius, Stadtgeschichte Athens (1891) S. 211.

P. Wolters, Darstellungen des Asklepios: Athen. Mitt. XVII (1892) S. 10, Anm. 1.

Π. Καββαδίας: Ἐφημ. Ἀρχαιολογικὴ 1892, S. 26.

O. Kern, Das Kultbild des Göttinnen von Eleusis: Athen. Mitt. 1892 S. 134.

Ziehen: Athen. Mitt. 1892 S. 240.

O. Kern, ***Δημήτηρ-Σελήνη***: Ἐφημ. Ἀρχ. 1892, S. 116.

Ulrichs, Asklepios und die eleusinischen Gottheiten: Bonner ahrbücher 1887 S. 3.

Körte: Ath. Mitt. 1893 S. 237.

O. Rubensohn, Demeter als Heilgottheit: Athen. Mitt. 1895 S. 365

Ι. Σβορῶνος: Journ. int. d'Arch. num. 1901 S. 253.

Kirchner, Prosopographia Attica I 3748, 3765, 4774, 6815. II 10282, 13345.

Arndt-Amelung, Photographische Einzelaufnahmen, Serie V (1902) S. 14-16, 1236 (Löwy).

V. Staïs, Marbres du Musée National I (1907) S. 183, 1382.

Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου, Τομ. Α′ (1908) S. 232, 1332.

führt und ist daher nicht mehr sichtbar. Die rechte Hand fasst die Hüfte, der linke Fuss ist zurückgeführt. Hinter Asklepios sitzt n. r. auf einem trommelförmigen Gegenstande, *einer mystischen Cista* oder einem *Brunnenrand*[1], *Demeter* in einem Chiton mit kurzen Knöpfärmeln, über den ein ärmelloses Himation geworfen ist, während sich um den unteren Teil des Körpers auch ein Peplos schlingt. Sie neigt sich etwas nach vorn und schaut auf die Adoranten, ihr Interesse für sie dadurch anzeigend, dass sie, den Ellbogen auf das Knie gestützt, mit der linken Hand eine Bewegung macht, wie wenn sie zu den Adoranten oder Asklepios spräche. Ihre rechte Hand ruht auf den Knien; die Spitze des rechten Fusses war ursprünglich angestückelt. Hinter Demeter steht *Kore*, mit zwei langen, dünnen, brennenden Fackeln, die sie über das Haupt Demeters neigt. Ihr Gewicht lässt sie auf dem rechten Fusse ruhen, der eine Sandale trägt; ihre Kleidung besteht aus dem Chiton und einem Überwurf, der von den Schultern herabfallend die Hüften umschlingt und über den linken Unterarm heraufgenommen ist. Gestalt und Haltung der beiden eleusinischen Göttinnen entsprechen durchaus dem von Kern auf Grund einer Reihe von Denkmälern festgestellten Typus ihrer Kultbilder in Eleusis.

Die zur Verehrung der Götter von rechts herantretenden Adoranten sind sechs an der Zahl, sämtlich bärtige Männer, deren Gewandung und Haltung von der bei Adoranten typischen nicht abweicht. Der *erste* erhebt betend die rechte Hand, mit der linken fasst er einen Zipfel des von der Schulter herabfallenden Gewandes. Bei dem *zweiten*, der ebenfalls die Hand zum Gebet erhebt, ist der Mantelzipfel über den linken Unterarm geworfen. Die übrigen vier, die nicht unmittelbar vor den Göttern stehen, machen keine Gebärde des Gebets, sondern warten, bis die Reihe zu beten an sie kommt, und beschäftigen sich mehr mit einander als mit den Göttern. Der *dritte*, im Hintergrunde in Frontansicht stehend, wendet sich an den *vierten* und erfasst mit seiner rechten Hand vertraulich dessen rechte am Gelenk. In gleicher Weise legt der *sechste* die rechte Hand auf die Schulter desselben vierten Mannes, während der *fünfte*, wieder im Hintergrund und dem Beschauer zugekehrt, mit dem sechsten zu sprechen scheint. Auf dem Grunde sind lebhafte Spuren blauer Bemalung erhalten.

Die Wichtigkeit dieses im Typus ganz eigenartigen Reliefs erhöhen noch die Inschriften auf ihm. Auf dem breiten Marmorstreifen unterhalb der Darstellung sind in gleichen Abständen von einander über den ganzen Raum fünf sorgfältig ausgeführte Kränze von Ölzweigen verteilt, in denen fünf Namen stehen, nämlich von links angefangen:

ΘΕ]ΟΔΩΡΙΔΗΣ	ΣΩΣΤΡΑΤΟ[Σ]	ΕΠΕΥΧΗ[Σ]	ΔΙΑΚΡΙΤΟΣ	Μ[Ν]Η[Σ]Ι[ΘΕΟΣ]
ΠΟΛΥΚΡΑΤΟΣ	ΕΠΙΚΡΑΤΟΣ	ΔΙΕΥΧΟ[Σ]	ΔΙΕΥΧΟΣ	[ΜΝ]ΗΣΙΘΕΟ

Drei dieser Namen, der *erste, dritte* und *fünfte*, sind auf dem Epistyl genau über den Köpfen des ersten, dritten und fünften Adoranten in gleichen Buchstaben wiederholt, aber ohne Vatersnamen. Diese Anordnung der Namen, die in ähnlicher Weise auch bei dem Lakrateidesrelief[1] in Eleusis zu bemerken ist, wo die Namen der abgebildeten Götter und Menschen nicht nur in der Weihinschrift, sondern auch bei jedem einzelnen Kopfe angegeben sind, lässt keinen Zweifel darüber bestehen, dass auch die beiden noch übrigen Namen, der *zweite* ΣΩΣΤΡΑΤΟΣ und der *vierte* ΔΙΑΚΡΙΤΟΣ ursprünglich nochmals unterhalb des Epistyls, wo allein für sie Platz war, auf dem Reliefgrunde genau über den Köpfen der betr. Männer in Farbe angebracht waren.

[1] Vgl. Journal int. d'Arch. num. IV (1901) S. 253.—Studniczka Jahrb. des Arch. Inst. XIX (1904) S. 1 Abb. 7.

[1] Journ. int. d'Archéologie numism. I Taf. ΙΗ'-Κ'.

Besondere Schwierigkeiten hat den Erklärern der Umstand bereitet, dass in den Kränzen die Namen von nur fünf Adoranten angegeben, aber sechs solcher abgebildet sind. Den Namen des sechsten hat man in einem genau über dem Kopfe des Asklepios auf dem Epistyl stehenden Worte erkennen und den von diesem allein lesbaren Anfangsbuchstaben Ε zu Ε[ΠΙΚΡΑΤΗΣ] ergänzen wollen, d. h. zum Vatersnamen des zweiten in den Kränzen angeführten Mannes. Aber der Platz des Buchstabens über dem Kopfe des Asklepios verbietet diese Lesung; und aus dem leeren Raume nach dem Buchstaben Ε liesse sich vielleicht entnehmen, dass der Künstler gleich, nachdem er den Namen (vielleicht Ἐπεύχης) zu schreiben begonnen hatte, bemerkte, dass hier nicht die richtige Stelle dafür sei, und daher die Ausführung unterbrach. Ich werde jedoch weiter unten noch eine andere, mir besser scheinende Erklärung des Buchstabens vorbringen. Von einem bei P. Girard (L'Asklépieion) erwähnten, hinter dem Ε erhaltenen vertikalen Strich, der sich zu Γ, Ι, Ν oder Π ergänzen liesse, kann ich nichts erkennen, der Platz ist gänzlich unbeschrieben.

Girard, dem wir die richtigere, oben gegebene Auffassung der Darstellung verdanken, wollte die fünf Namen in den Kränzen mit den sechs Adoranten in folgender Weise in Einklang bringen. Der sechste, ausserhalb des Rahmens abgebildete Mann legt, so meint er, schützend seine Hand auf die Schulter des einen der *beiden Brüder* Epeuches und Diakritos, der Söhne des Dieuches, deren verwandtschaftliche Beziehung der Künstler nicht nur durch die Aufschrift und die Beieinanderstellung, sondern auch durch die Vertraulichkeit und Schutz ausdrückende Art angedeutet hat, mit der der ältere den jüngeren *beim Handgelenk* fasst; der sechste Mann also, der ausserhalb des Rahmens steht und freundlich und schützend die Hand auf das Brüderpaar legt, ist, so meint Girard, ihr glücklicher Vater Dieuches, der seine aus einem wichtigen Anlass von der Stadt mit Kränzen beschenkten Söhne den Göttern vorführt; er selbst wohnt, als nicht solcher Ehre teilhaftig, wohl dem Gebete bei, ist aber ausserhalb des Rahmens der Darstellung abgebildet. Diese geistreiche Theorie lässt sich ebenso wenig wie die von andern Gelehrten vorgeschlagene Ergänzung des über dem Kopfe des Asklepios stehenden Ε zu einem Namen aufrechthalten, weil gerade über dem Kopfe des sechsten Mannes, wo wir seinen Namen zu erwarten haben, die der Mitte eines Wortes angehörigen Buchstaben ΦΙ erhalten sind, und zwar so deutlich, dass ich mich wundern muss, wie man sie bisher hat übersehen können.[1] Das Wort, zu dem sie gehören, ist am Anfang und am Ende abgeschlagen, doch ist es sicher, dass vier Buchstaben vorausgingen (der erste Α, Λ oder Μ) und drei folgten; so kommen wir zu einem Namen (... ΦΙ...) wie z. B. *Ἀντίφιλος*, der mit Dieuches, dem Vater von Epeuches und Diakritos nichts zu tun hat, da in dessen Namen kein ΦΙ vorkommt. Trotz der Deutlichkeit in der Darstellung dieses prächtigen Reliefs ist seine Natur bisher noch nicht vollständig verstanden worden. P Girard meint, indem er das Ε über Asklepios zu Ε[ΠΙΔΑΥΡΙΑ] ergänzt, es handele sich um dieses Fest des Asklepios, das bekanntlich zu den grossen Mysterien der eleusinischen Göttinnen, die auf dem Relief neben Asklepios erscheinen, Beziehungen hatte und mit ihnen zusammenfiel. Wenn wir aber bedenken, dass die Epidaurien eine *μύησις* waren und dass diese eleusinischen geheimen Feierlichkeiten überhaupt *niemals* auf den Denkmälern abgebildet wurden, so werden wir diese Erklärung fallen lassen müssen. Übrigens hatte eine andere Entdeckung Girards ihn selbst anfangs auf

[1] Die Buchstaben sind sogar auf der Photographie bei Arndt-Amelung und auf der schönen Photographie von A. Rhomaïdis in Athen unter N° 1332 zu erkennen

den richtigen Weg gewiesen, von dem ihn dann die Ergänzung des E zu Ἐπιδαύρια leider wieder abbrachte. Er hatte gefunden, dass zwei von den Namen in den Kränzen, Dieuches und Mnesitheos, mit denen von zwei berühmten athenischen Ärzten identisch sind, die etwas vor der Zeit lebten, der das Relief nach übereinstimmender Meinung der Archäologen angehört, nämlich in der 1. Hälfte des IV. Jahrhunderts v. Chr. Dieuches, der Vater des dritten und vierten Adoranten, Athener aus dem Demos der Phrearrier (Kirchner, Prosop. attica I 3765), erscheint als bedeutender Arzt der dogmatischen Schule und medizinischer Schriftsteller aus dem Anfang des IV. Jahr. bei Galenos (XI 163, 795. XV 136 ed. Kühn), Athenaios (I 5[a]) und Plinius (Nat. hist. I 20, 21, 23-27. XX 31, 78, 191. XXIII 60. XXIV 145). Bruchstücke seiner Schrift περὶ διαίτης finden sich bei Oreibasios (I 280 fg.). Aus Inschriften wissen wir ausserdem, dass er einen Bruder Namens Demarchos hatte, dessen Sohn ebenfalls Dieuches hiess. Mnesitheos war ein noch hervorragenderer Arzt und medizinischer Schriftsteller, gleichfalls ein Anhänger der dogmatischen Schule und der logischen Sekte, der ein vollständiges System der Krankheiten ausgearbeitet hat.[1] Galenos, der ihn oft anführt,[2] lobt ihn sehr und nennt ihn (II 369) «Ἀθηναῖος, ἀνὴρ τά τε ἄλλα ἱκανὸς πάντα τὰ τῆς τέχνης καὶ εἰς ὅσον μεθόδῳ τὴν ἰατρικὴν τέχνην ἀσκεῖν, οὐδενὸς ἐπιγνῶναι δεύτερος». Schon sein Zeitgenosse, der Dichter Alexis aus Athen, erwähnt seine ärztlichen Vorschriften (bei Athen. II 36[a] und X 419[e]). In Plinius' Verzeichnissen der Ärzte steht er an erster Stelle (Nat. Hist. I 21-27. XXI 12). Plutarchos (Αἰτίαι φυσικαὶ 918[d]) und Athenaios (I 22[e], 32[d]. II 54[b], 57[b-c]. III 80[c-e], 92[b], 96[d], 106[d], 121[d]. VIII 357[a]) führen beträchtliche Stellen aus seinen medizinischen Schriften an, besonders aus der περὶ ἐδεστῶν. Pausanias endlich (I 37, 4) erwähnt sein Grab auf der heiligen Strasse nach Eleusis und sagt dabei «Τοῦτον λέγουσιν ἰατρὸν ἀγαθὸν γενέσθαι καὶ ἀναθεῖναι ἀγάλματα, ἐν οἷς καὶ ὁ Ἴακχος πεποίηται[1]». Köhler verfocht die Ansicht, dieser von Mnesitheos gestiftete Iakchos sei derselbe, den Pausanias vorher (I 2, 4) als zu der praxitelischen Gruppe gehörig erwähnt, die im Demetertempel beim Kerameikos stand und in der Demeter, Kore und Iakchos mit einer Fackel in der Hand dargestellt waren; andere meinen, es handele sich eher um Statuen auf dem Grabe des Mnesitheos, wie die Statuen der Dichter, die das unmittelbar vorher erwähnte Grab des Phaseliten Theodektos schmückten (Hitzig-Blümner, Paus. I 1 S. 352). Ich halte die Stiftung von ἀγάλματα für ein Grab für unwahrscheinlich, und besonders für das Grab des Stifters selbst; dagegen scheint mir die Meinung Köhlers durch folgende neue, einfache und paläographisch leicht mögliche Lesung der Pausaniasstelle bestätigt zu werden, die mir mein junger Kollege Ant. Keramopullos bei einer gelegentlichen Besprechung vortrug. In dem Text «Τοῦτον λέγουσιν ἰατρόν τε ἀγαθὸν γενέσθαι καὶ ἀναθεῖναι ἀγάλματα, ἐν οἷς καὶ ὁ Ἴακχος πεποίηται» schlug er vor zu lesen: «καὶ ἀναθεῖναι **τὰ** ἀγάλματα, ἐν οἷς» u. s. w., nämlich die Bildwerke, über die ich, Pausanias, oben gesprochen habe (I 2, 4). Die hervorhebende, absichtliche Vorausstellung von τοῦτον lässt erkennen, dass Pausanias diese Gelegenheit als besonders geeignet benutzen wollte, um auch den Stifter jener Werke des Praxiteles zu nennen. Dass er dabei den Iakchos namentlich anführt, erklärt sich aus dem Umstande, dass dies eben die schönste (vgl. Cicero in Verr. IV 60, 135) und bezeichnendste Statue in der praxitelischen Gruppe der eleusinischen Gottheiten war. Gruppen von Demeter und Kore gab es viele, aber nur eine solche mit Iakchos!

[1] Siehe M. B. Lessing, Handb. d. Gesch. d. Medizin I 44.

[2] II 569. VI 457, 510, 511, 512, 513, 645, 646. XI 3449. XIV 683. XV 136 ed. Kühn.

[1] Vgl. auch Clem. Alex. Προτρεπτικός 62.

Für das vorliegende Relief hat es besondere Bedeutung, dass Galenos den Mnesitheos mehrmals gleich bei Dieuches erwähnt (XI 163. XV 136), woraus wir schliessen dürfen, dass ebenso wie auf dem Relief nicht Dieuches selbst, sondern seine Söhne abgebildet sind, so auch der Name Μνησίθεος Μνησιθέου des letzten Kranzes nicht eben diesen grossen Arzt Mnesitheos bezeichnet, sondern seinen gleichnamigen Sohn. Wir haben also hier eine Gruppe von Athener Ärzten (Sostratos, Sohn des Epikrates war aus dem Demos Alopeke, Theodorides ist nicht anderweitig bekannt, vgl. Kirchner, Prosop. I 6815 und II 13345), und zwar aus der zweiten Hälfte des IV. Jahrh. v. Ch., drei darunter Söhne berühmter Athener Ärzte aus der 1. Hälfte des Jahrh., im ganzen sechs Personen, die den attischen Heilgöttern zum Gebete nahen. Fünf von ihnen sind aus einem uns unbekannten Grunde, der aber gewiss nur in einem hervorragenden Dienste für die Stadt bestehen kann, von der Bürgerschaft mit Kränzen beschenkt worden. Der sechste, der ausserhalb des Rahmens steht, begleitet sie freundschaftlich auf ihrem Gang zu den Göttern, denen sie durch Gebet und Opfer ihren Dank abstatten wollen für die Hilfe bei der Ausführung ihrer gemeinnützigen Tätigkeit. Aus einer in demselben Asklepieion gefundenen Inschrift (CIA. II 352[b]) wissen wir, dass es bei den öffentlichen Ärzten [1] in Athen eine althergebrachte Sitte war, «*dem Asklepios und der Hygieia zweimal in Jahre zu opfern für sich selbst und die von ihnen geheilten Patienten*». Ausserdem ist es besonders aus den letzten wichtigen Untersuchungen von Kern und Rubensohn (s. Bibliographie), in denen zahlreiche Zeugnisse beigebracht sind, uns bekannt, dass die eleusinische Demeter und folglich nicht weniger ihre unzertrennliche Beisitzerin Kore speziell auch Heilgottheiten waren wie Asklepios selbst, der sogar, als er 420 v. Chr. in Athen offiziell eingeführt wurde, in dem unterhalb der Akropolis gelegenen Heiligtum des eleusinischen Göttinnen, dem *Eleusinion der Stadt,* Aufnahme fand, woraus sich auch in lokaler Hinsicht die Darstellung der drei Gottheiten unseres Reliefs in demselben Heiligtum erklärt.

Somit verwerfe auch ich die verschiedenen Vermutungen, nach denen es sich hier um die Epidaurien oder um das Anathem einer mit Ausbesserungsarbeiten im Asklepieion beauftragten Kommission oder um die Darstellung von Hieropoioi oder dem Archon Basileus mit seinem Beisitzer und den vier Epimeleten der Mysterien u. dergl. handeln soll, Vermutungen, die schon von andern als unhaltbar betrachtet worden sind; ich vermute vielmehr in der Darstellung eine Dankbezeugung von öffentlichen Ärzten Athens aus der 2. Hälfte des IV. Jahrh., die diese nach der alten Sitte den ihnen günstig gewesenen Heilgöttern darbringen «ὑπέρ τε αὑτῶν καὶ τῶν σωμάτων ὧν ἕκαστος ἰάσατο», eine Dankbezeugung für ihre glückliche Tätigkeit, wegen deren sie von der Stadt mit Kränzen belohnt worden sind, die sie nunmehr denselben hilfreichen Göttern mit dem Relief darbringen. Wenn der Künstler mit der Inschrift über dem Kopfe des Asklepios, von der wir nur das rätselhafte E haben, durch einen Namen oder Beinamen den Asklepios selbst zu bezeichnen beabsichtigte, so kann er das Beiwort εὐμενής im Sinne gehabt haben. Man denke an die Verse des Aristophanes (Plut. 635 fg.), in denen von dem blinden Plutos gesagt wird: «ἐξωμμάτωται καὶ λελάμπρυνται κόρας Ἀσκληπιοῦ παιῶνος ***εὐμενοῦς*** τυχών». Auch kämen die für Asklepios gebrauchten Ausdrücke εὔπαις (ebd. V. 639) und εὔκολος (IG. IV 1260), *ἐπήκοος* (Ἀθήναιον Bd. 10, S. 554, 6), *ἐπικούριος* CCIG. 6815), und schliesslich und am besten *Ἐπιδαύριος* (Pauly-Wessowa, Real-Encycl. S. 1977) in Betracht. Der sechste Adorant, der

[1] Über diese (δημόσιοι oder δημοσιεύοντες ἰατροί) vergleiche man den ausgezeichneten Artikel Medicus von S. Reinach in Daremberg et Saglio. Dictionnaire des antiquités.

keinen Kranz aufweist, braucht kein Arzt zu sein; wir können in ihm einen engen Verwandten der anderen oder einen hervorragenden Gönner des Ärzte-Kollegiums in Athen sehen, dem es eine Freude macht, die Ärzte zu den Göttern zu begleiten.

Ich habe zum Schluss noch zu bemerken, dass auf einer grossen, ebenfalls im Athener Asklepieion entdeckten Basis aus dem Ende des IV. Jahrh. v. Chr., die eine Weihung an Hygieia und Asklepios trug, als Stifter ein gewisser Ἀντίφιλος (Βρυσωνίδο Θριάσιος) genannt wird; dieser Name entspricht genau dem ehemals über dem Kopfe des sechsten Adoranten eingezeichneten, von dem noch ... ΦΙ ... erhalten ist, und möglicherweise gehört er demselben Manne an. Dieser Antiphilos unseres Reliefs könnte sogar identisch sein mit jenem, der in der 2. Hälfte des IV. Jahrh. tätig war, und den Diodoros «ἐπὶ συνέσει στρατηγικῇ καὶ ἀνδρείᾳ διαφέροντα» nennt; er trat 323 v. Chr. an die Stelle des vor Lamia gefallenen Strategen Leosthenes und erfocht in Thessalien einen glänzenden Sieg über die Makedonen (Diod. XVIII 13, 6 und 15,7). In den damaligen Schlachten bei Lamia und in Thessalien wurde eine grosse Anzahl der Athener Hopliten unter Antiphilos verwundet (Diod. a.a.O. und XVIII 17, 5). Wenn also unsere Vermutung richtig ist, so könnte man annehmen, dass unter den fünf Ärzten unseres Reliefs jene Militärärzte[1] von Athen zu verstehen sind, die auf Betreiben des Antiphilos an dem Kriegszuge teilnahmen und die Verwundeten pflegten, dafür von der Stadt den Kranz erhielten und nun von Antiphilos selbst zur Danksagung den Heilgöttern zugeführt werden [2]. Schon allein das Erscheinen des Antiphilos auf dem Relief sagte dem Beschauer der Weihgeschenke in Athener Asklepieion, für welche Dienste die Bürgerschaft den Ärzten den Kranz votiert hatte. Dass der Name des Antiphilos nur so, ohne Patronymikon, als einem allbekannten Manne gehörig, geschrieben ist, scheint meine Erklärung noch zu unterstützen [1]; für diese passt auch die Zeit der Weihung des Reliefs, unmittelbar nach den Schlachten von 322 v. Chr., denn die hier als reife Männer dargestellten Söhne der vor der Mitte des IV. Jahrh. blühenden Ärzte Mnesitheos und Dieuches müssen gerade damals in einem solchen Alter gewesen sein, dass sie als angesehene Ärzte tätig sein konnten.

[1] Vgl. Θ. Ἀρεταῖος. Ἡ χειρουργία παρ' Ἕλλησιν (Ἀθῆναι 1864) S. 6. — S. Reinach, l. c.

[2] Ausser den bekannten vielen Beispielen der öffentlichen Belohnung von Ärzten durch Kränze und anderes für die Pflege von Verwundeten ist zu erwähnen der, soviel ich weiss, noch unveröffentlichte, von R. Hertzog in Kos gefundene Brief der Knosier und Gortynier, in dem die Ärzte geehrt werden, die sich der im Kriege verwundeten Kämpfer angenommen haben.

30. N° 1333 (Taf. XXXVI 3)

Weihrelief an Asklepios und Hygieia aus dem Athener Asklepieion [2].

Ein aus sieben Stücken zusammengesetztes Relief. Die Stücke sind bei den Ausgrabungen im Asklepieion 1876 gefunden worden; nicht entdeckt wurde dabei das linke Drittel der ganzen Platte (ausgenommen das obere Eckstück) und die obere rechte Ecke, jetzt beide mit Gips ergänzt. P. Girard hat vor der Ergänzung eine schöne, klare Abbildung veröffentlicht. Ausmasse: anfängliche Breite 1,70, Höhe 0,83. Sorgfältige Arbeit aus der 2. Hälfte des

[1] Vgl. den Namen Μιλτιάδης des bekannten Epigramms des Simonides auf den in der Schlacht bei Marathon zu Hilfe gekommenen Pan.

[2] Bibliographie: **Martinelli**, Cat. dei getti in gesso N° 238.
P. Girard: Bull. Corr. Hell. I (1877) S. 160, 16.
Duhn: Archäol. Zeitung 1877, S. 143, 9.
Köhler: Ath. Mitt. II (1877) S. 241, Anm. 2.
P. Girard: Bull. Corr. Hell. II (1878) S. 65 Taf. 7.
Sybel, Katalog der Sculpturen (1881) S. 289-290, N° 4000.
P. Girard, L'Asklepieion (Paris 1882) S. 18 und 101, Taf. 4.
Collignon, Histoire de la Sculpture II S. 370, Abb. 190.
Collignon-Baumgarten, Geschichte der Plastik II (1898) S. 397, Abb. 190.
Arndt-Amelung, Photographische Einzelaufnahmen, Serie V (1902) S. 12 N° 1230 (Löwy).
V. Staïs, Marbres et bronzes du Musée National I (1898) S. 184, 1333.
Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Α' (1908) S. 233, 1333.

IV. Jahrh. v. Chr. Auf den Haarpartien sind Spuren roter Farbe erhalten.

Im Centrum der Darstellung, die in gewohnter Weise von einem architektonischen Rahmen aus Parastaden, Epistyl, Geison und Koronis umgebenist, steht der Stamm eines hohen, geraden Baumes, wie der einer Cypresse; an diesen lehnt sich mit der hoch erhobenen ausgestreckten linken Hand *Hygieia*, auf dem rechten Fusse stehend, den Körper nach vorn gewandt, während der Kopf (mit dem jetzt weggeschlagenen Gesicht) etwas nach rechts geneigt ist. Die rechte Hand stützt sie auf die durch die Stellung hervortretende rechte Hüfte. Ihre Kleidung besteht aus einem ärmellosen Himation und einem Überwurf, der den mittleren Teil des Körpers umschliesst, über die linke Schulter hinaufgeht und hinter dem linken Arme herabfällt.

Links vor ihr sitzt *Asklepios* auf einem mit Tierfüssen (von einer Sphinx oder einem Greifen) versehenen Throne; in der rechten Hand hält er seinen zwischen den Knien durchgehenden und an die Schulter gelehnten Stab und lässt die linke Hand auf den Knien ruhen; die Füsse stehen auf einem Schemel. Von der ganzen Gestalt sind nur Hände und Beine (z. Teil) erhalten, dagegen Kopf und Rest des Körpers verloren; hinter ihr bleibt noch Raum genug für eine weitere Gottheit.

Vor Asklepios steht ein brennender *Altar*, der aus einer zweistufigen Unterplatte, dem würfelförmigen Mittelstück und einer zweiteiligen Deckplatte besteht; der obere, dickere Teil der Deckplatte ragt über den unteren vor und hat abgerundete Kanten. Zu ihm treibt mit der rechten Hand ein kleiner *Hierodule* einen widerstrebenden Hammel; in der linken hält er eine Schale, nur der untere Teil seines Körpers ist bekleidet.

Es folgen *sechs Adoranten*, in Frontstellung gegeben, aber die Köpfe nach rechts gedreht, in der gewöhnlichen Gewandung und, wie fast immer, viel kleiner als die Götter. Der erste, ein *bärtiger Mann*, erhebt betend die rechte Hand vor dem Gotte, mit der linken fasst er eine Falte seines den ganzen Körper, mit Ausnahme der rechten Brust und des rechten Armes, umhüllenden Himation. In gleicher Weise erhebt auch die ihm folgende *Frau* die rechte Hand. Das nach ihr kommende *Mädchen*, fast ganz dem Beschauer zugekehrt, lässt die Hände herunterfallen, indem die rechte das Gewand etwas lüpft. Der vierte Adorant, ein *bärtiger Mann*, scheint die rechte Hand auf die rechte Schulter des vor ihm stehenden Mädchens zu legen, während er den vom Himation verhüllten linken Arm in die Seite stemmt. Neben ihm steht, dem Beschauer zugewandt, ein *Kind*, den ganzen Körper, auch die Hände, in dicke Kleidung gehüllt. Die letzte in der Reihe ist eine *Dienerin*, auf dem Kopf eine grosse, oben mit einem Tuch bedeckte Cista, die sie mit der rechten Hand festhält.

Der in der Mitte stehende Baum, eine auch aus einem andern ähnlichen Relief des Asklepieion (s. weiter unten N° 1335) bekannte Erscheinung, verhindert uns anzunehmen, dass unter dem architektonischen Rahmen, wie man gewöhnlich meint, das Innere eines Tempels zu verstehen sei. Der Baum erinnerte Köhler (Ath. Mitt. II 242 Anm.) daran, dass eine Inschrift aus demselben Asklepieion (CIA. II 1699, 9) von jemand spricht, der Bäume im Temenos des Gottes gepflanzt hatte[1]; solcher Bäume konnte es nicht sehr viele dort geben, wegen der Enge des Raumes, in dem so viele Gebäude standen. Heilige Haine oder einzelne heilige Bäume waren in den Heiligtümern der Götter sehr gewöhnlich, von allen am bekanntesten der heilige Ölbaum im Erechtheion. Pausanias nennt den Bezirk des Asklepieion von Epidauros einen heiligen Hain (ἄλσος, II 27, 1); mit Bäumer bewachsen war auch das Asklepieion von Kos. Wie nahe an den heiligen Gebäuden der Asklepieien einzelne Bäume stan-

[1] S. jetzt: Ath. Mitt. XXI S. 318 καὶ Σ. Δραγούμης: Ἀρχ. Ἐφημ. 1901 S. 109: «Κλεόκριτος [413 2 π. X.]. Ἐπὶ τούτο ἐφύτευσε καὶ κατέστησε τὸ τέμενος ἅπαν»

den, erkennen wir aus der bekannten Heilinschrift des Asklepieion von Epidauros, nach der ein gewisser Aischines, als die Kranken schon in der ἐγκοίμησις waren, auf einen Baum stieg und sich in das Abaton hinüberneigte.

Hier hat der Baumstamm die Form eines Cypressenstammes; das erinnert an die im Bezirk des Asklepieion von Titane stehenden alten Cypressen («κυπαρίσσων δένδρα ἀρχαῖα» Paus. II 11, 6) und an die heilige Cypresse des Asklepios am Myrtionberg von Epidauros (s. unten N° 1351). Die zwei Quellen des Athener Asklepieion und der Boden dort waren der Anpflanzung von Bäumen günstig, die unter anderem auch vor der während der Sommermonate an der Südseite der Burg sich unangenehm bemerkbar machenden Hitze Schutz boten.

31. N° 1334 (Taf. XXXVIII 2).

Weihrelief an Asklepios und Epione aus dem Asklepieion in Athen [1].

Ein im J. 1876 bei den Ausgrabungen im Athener Asklepieion gefundenes Hochrelief. Höhe 0,60 Breite 0,84. Arbeit aus der Mitte des IV. Jahrh. v. Chr.

Die Darstellung ist ganz erhalten, aber in einem traurigen Zustande, besonders an den Köpfen der Figuren, die ein Fanatiker abgeschlagen hat. Als erster steht in dem gewöhnlichen architektonischen Rahmen links (vom Beschauer gesprochen) Asklepios in Frontansicht mit einer Wendung nach r., in der gewöhnlichen Kleidung, die nur die rechte Brust und den rechten Arm freilässt. Die rechte Hand hat er in die Seite gestemmt, während er sich auf den in die linke Achselhöhle eingesetzten Stab stützt, um den sich eine Schlange windet. Den rechten Fuss hat er über den linken gekreuzt, auf dem das Gewicht des Körpers ruht. Die Kreuzung der Füsse (s. auch N° 1345) ist bei Rundfiguren des Asklepios nicht gefunden worden (vgl. Reinach, Répert. de la statuaire); es mag sein, dass die Künstler sie als schwierig vermieden, obwohl sie bei anderen Gottheiten, auch bei Hygieia, vorkommt (S. Reinach a.a.O. I S. 287, II S. 300).

Vor Asklepios steht, dem Beschauer zugewandt und etwas nach rechts gedreht, wahrscheinlich nicht Hygieia, sondern des Asklepios Gemahlin Epione (s. oben S. 246), auf den l. Fuss auftretend und den r. zurücksetzend. Sie trägt ein ärmelloses, gegürtetes Himation und darüber einen Peplos, der von der linken Schulter heraufgenommen den hinteren Teil des Kopfes, auf dem auch die Hand der Göttin liegt, bedeckt und von da herabfallend den ganzen Unterkörper verhüllt, während ein Zipfel vom linken Arm herunterhängt; die linke Hand ist vorgestreckt und hält eine Schale.

Vor den Göttern steht ein vierkantiger, hoher Altar mit einer Basis, aber ohne Deckplatte; auf diesen legt oder giesst etwas aus einer (jetzt weggeschlagenen) Schale ein Mann in der gewöhnlichen Kleidung der Adoranten. Mit der linken Hand fasst er eine Falte des Himation. Hinter ihm kommt ein junger *Hierodule* in der Exomis, ein feistes *Schwein* zum Altar treibend. Es folgen dann noch *zwei Adoranten*, kleiner, aber jetzt schwer erkennbar, wahrscheinlich Mädchen, von denen das erstere grösser ist.

[1] Bibliographie:
P. Girard: Bull. Corr. Hell. I (1877) S. 159, 12.
Duhn: Archäol. Zeitung 1877 S. 147 N° 15.
Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen (1881) S.293 N° 4009.
Wolters: Bonner Jahrbücher 1889 Taf. I.
» Ath. Mitt. Bd. XVII (1892) S. 10, Anm. 1. Siehe ebd. S. 239 (Körte).
Arndt-Amelung, Photographische Einzelaufnahmen, Serie V (1902) S. 10, N° 1224 (Löwy).
V. Staïs, Marbres et bronzes du Musée National I (1907) S. 184, 1334.
Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Α' S. 233, 1334.

32. N° 1335 (Taf. XXXVI 4).

Weihgeschenk des Nikias und Mnesimachos an Asklepios und Hygieia, aus dem Athener Asklepieion [1].

Ein Weihrelief, von dem fast die ganze linke Hälfte fehlt, i. J. 1876 bei der Ausgrabung des

[1] Bibliographie:
Δ. Φίλιος: Ἀθήναιον Ε' (1876) S. 321-322, N° 48.
Martinelli, Catalogo dei getti in gesso N° 247.

Athener Asklepieion in mehrere Stücke zerbrochen gefunden und später mit Gips ergänzt (eine Abbildung vor der Ergänzung in Bullet. Corr. Hell. II und Ath. Mitt. II). Anfängliche Breite ungefähr 0,90, jetzige 0,65, Höhe 0,57. Pentelischer Marmor.

Die Mitte des von einem architektonischen Rahmen umschlossenen Bildes nimmt ein *Baumstamm* ein, ähnlich dem auf N° 1333, aber mit dem Unterschiede, dass sich hier um ihn eine hinaufkriechende Schlange windet. An den Stamm lehnt sich mit der erhobenen rechten Hand *Hygieia* (jetzt ohne Kopf), rechts vom Stamme dem Beschauer zugewandt stehend und auf den linken Fuss auftretend, über den der linke gekreuzt ist (s. oben S. 254). Sie trägt einen hoch gegürteten Chiton mit kurzen Ärmeln und Achselbändern und ausserdem einen Überwurf, der von der linken Schulter herunterkommend den Unterkörper umhüllt und von dem linken Arm herabfällt, während die linke Hand ihn am Körper festhält. Rechts von ihr sitzt *Asklepios* (ebenfalls jetzt ohne Kopf) halb nach l. auf einem Throne mit frei gearbeiteten (jetzt weggebrochenen) Vorderfüssen und einer niedrigen gekrümmten Rückenlehne, auf die der Gott behaglich seinen linken Arm legt, während die rechte Hand auf dem rechten Knie ruht. Seine mit Sandalen versehenen Füsse hat er auf einen Schemel gesetzt, den rechten etwas vorgestreckt; das nur den Unterkörper, von den Hüften an, bedeckende Himation hängt hinter der Rückenlehne des Thrones herunter. Dieser Typus, eine einfache Variante des epidaurischen Asklepios von Agorakritos, ähnelt sehr dem Typus auf dem von Amelung veröffentlichten kapitolinischen Relief (s. Bibliographie), auf dem auch Hygieia in gleicher Weise, mit gekreuzten Füssen, abgebildet ist. Man vergleiche auch die oben (S. 148 ff., Taf. XXXI) behandelten Metopen aus Epidauros.

Vor dem Gotte steht ein viereckiger *Opfertisch* auf einer Basis; er sieht wie ein Altar aus, da seine Beine nicht frei gearbeitet, wenn auch ganz deutlich angegeben sind. Auf diesem liegt eine Menge von Kuchen und Früchten (Granatäpfeln, Feigen u.s.w.), die ein *Mann* mit unbekleidetem Oberkörper dorthin legt. Dieser steht n. l. hinter dem Tisch (daher ist der untere Teil seines Körpers nicht zu sehen) und nimmt die Gegenstände aus einer flachen Cista, die ihm mit beiden Händen eine *Dienerin* oder *kleine Hierodule* darbietet; auch sie steht, in Frontansicht gegeben, hinter dem Tische, sodass er ihren Unterkörper verbirgt. Auf dem Epistyl, genau über dem Kopfe des Adoranten, ist sein Name und Demotikon ΝΙΚΙΑΣ ΟΗΘΕΝ eingegraben. Links vom Tische steht nach r. ein *zweiter Adorant* (der Kopf jetzt weggebrohen), ΜΝΗΣΙΜΑΧΟΣ ΑΧΑΡΝΕΥΣ nach der ebenfalls über ihm auf dem Epistyl angebrachten Inschrift; er fasst mit der linken Hand eine Falte des Himation in der Höhe der Brust, die rechte steckt er unter die Kante des Tisches, zum Zeichen, dass er dem Gotte die auf dem Tische liegenden Gaben opfert, nicht etwa zum Schwur, wie Köhler meinte. Wir haben hier nämlich eine deutliche Darstellung der von den Inschriften erwähnten (CIA II 373[b], 18) κόσμη-

P. Girard: Bull. Corr. Hell. I (1877) S. 161, 22.
Duhn: Archäol. Zeitung 1877, S. 143 N° 8.
» Athen. Mitteil. II (1877) S. 215 und 220-221 Taf. XVI (schöne, grosse Zeichnung von L. Otto).
P. Girard: Bull. Corr. Hell. II (1878) S. 73 Taf. VIII (schöne Abbildung vor der Ergänzung).
» L'Asklepieion d'Athènes (Paris 1882) S. 45.
Friederichs - Wolters, Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke (1885) S. 377 N° 1146.
CIA. II 3, 1477.
Thrämer, Hygieia: Roscher's Myth. Lex. I 2, 2782 Abb.
Amelung: Röm. Mitt. 1894, S. 71.
Brunn - Bruckmann Taf. 62[b].
Lechat, Hygea: Daremberg et Saglio, Dictionn. des Antiquit. V S. 328, Abb. 3927.
Arndt - Amelung, Photographische Einzelaufnahmen, Serie V (1902) S. 12-13, 1231 (Löwy).
Kirchner, Prosopographia Attica II (1903) S. 100 N° 10337 und S. 132 N° 10817.
V. Staïs, Marbres et bronzes du Musée National I (1907) S. 184 N° 1335.
Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Α' (1908) S. 233 N° 1335.

σις (Anrichtung) des besonders die Heiligtümer des Asklepios [1] charakterisierenden Opfertisches;[2] diese κόσμησις besteht in dem Auftischen der von den Dienern herbeigebrachten («ἐπιφερόμενα») Gaben, deren Natur wir — in Übereinstimmung mit dem Bilde hier — auch aus der im Athener Asklepieion gedachten, freilich einen etwas anderen Charakter tragenden Szene aus dem Plutos des Aristophanes (V. 676-78) kennen:

> ἔπειτ᾽ ἀναβλέψας ὁρῶ τὸν ἱερέα
> τοὺς φθοῖς ἀφαρπάζοντα καὶ τὰς ἰσχάδας
> ἀπὸ τῆς τραπέζης τῆς ἱερᾶς.

Hinter dem zweiten Adoranten sind geringe Spuren (nur die linke Schulter) eines *dritten solchen* erhalten, von dessen Namen auf dem Epistyl nur noch ein Schluss-Σ zu lesen ist. Dass aber nach ihm noch andere kamen, beweist die Grösse des verlorenen Stückes, das fast die Hälfte der ganzen Reliefplatte ausmachte.

Die Beifügung des Demotikon zu den Namen der Adoranten hat bei vielen Archäologen von Anfang an die Vermutung begünstigt, dass es sich hier um offizielle Personen handele, um ein Beamten-Kollegium oder Personen, die sich einer öffentlichen Liturgie unterziehen. Wir wissen schon aus Inschriften, dass die Anrichtung des Opfertisches eine Obliegenheit des Asklepios-Priesters war. Wir dürfen also in dem Manne, der die Gaben aus der von der Dienerin herbeigebrachten Cista nimmt und auf den Tisch legt, eben diesen Priester des Gottes sehen, während der die Hand unter den Tisch haltende Mann der eigentliche Darbringer der Opfergaben sein dürfte. Schon Kirchner und andere identifizierten diesen Mnesimachos mit dem inschriftlich i. J. 352 und 325/4 angeführten χορηγός und διαιτητής aus Acharnai, dem Sohne des Menestratos und Enkel des Misgon. Ferner erscheint in einer attischen Inschrift von 323 ein Νικίας Νικοστράτου Ὀῆθεν, den man für den hier dargestellten gehalten hat; doch wird nirgends angegeben, dass er auch Asklepiospriester gewesen sei. Es verdient indessen erwähnt zu werden, dass der Name Nikias in den Familien der alten griechischen Ärzte sehr häufig wiederkehrt.

Das durch die besagten Inschriften fixierte Alter des Reliefs, eines der vollendetsten in der Reihe, verstärkt noch seine Bedeutung für die zeitliche Anordnung der ganzen Reliefs aus dem Asklepieion, um so mehr als seine Kunst in jeder Hinsicht bemerkenswert und fortgeschritten ist. Statt der bei den älteren Werken gleichen Typus feststehenden Gegenüberstellung von zwei Gruppen, Göttern und Adoranten, haben wir hier eine anmutige und vertrauliche Annäherung zwischen Göttern und Sterblichen, die sich frei und zwanglos bewegen, ein lebensvolles, schönes Beispiel der Methode, durch die man in den letzten Jahrzehnten des IV. Jahrhunderts einen angenehmen Eindruck bei dem Beschauer zu erreichen suchte und auch vollkommen erreichte.

33. N° 1336 (Taf. XXXIX 1)

Weibliche Adoranten mit einem Säugling auf einem Bruchstücke von einem Weihrelief aus dem Athener Asklepieion [1].

Die linke Seite eines Weihreliefs (Breite 0,33, Höhe 0,68), das in gewohnter Weise von einem architektonischen Rahmen eingefasst war. Das Bruchstück wurde bei den Ausgrabungen im Asklepieion gefunden. Von dem ganzen Bilde sind nur zwei weibliche Adoranten erhalten. Die erste Figur, nach r. gewandt, tritt mit dem linken Fusse auf (der rechte steht zurück); sie

[1] P. Girard: Bull. Corr. Hell. II 76-77.
[2] Blinkenberg: Ath. Mitt.. 1898 S. 1 ff.

[1] Bibliographie
Duhn: Archäol. Zeitung 1877 S. 153, 34.
Sybel, Katalog der Sculpturen (1881) S. 299 N° 4045
Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Α′ (1908) S. 234, 1336.

trägt ein Himation und einen die Arme verhüllenden Peplos und hält in der linken Hand ein viereckiges Kästchen, während die rechte unter der Brust ruht. Die ihr folgende Dienerin streckt den linken Fuss vor und trägt mit beiden Armen einen *Säugling*, der auf ihrem linken Unterarm sitzt. Die Erhaltung der Gestalten ist gut; die Arbeit stammt aus dem Ende des IV. Jahrhunderts. Pentelischer Marmor.

34. N° 1337 (Taf. XXXVIII 5)

Asklepios auf einem Weihrelief aus dem Athener Asklepieion [1].

Mittelstück eines Weihreliefs aus dem Asklepieion von Athen, über das ich keinerlei Nachricht im Museum oder sonstwo erhalten konnte. Von der architektonisch eingefassten Darstellung ist nur die Gestalt des *Asklepios*, aber vollständig, erhalten. Er sitzt, den Oberkörper unbekleidet, nach l. auf einem mit Rückenlehne versehenen Throne, den rechten Fuss vorgesetzt, den linken unter den Thron zurückgezogen. Die hoch erhobene rechte Hand ruht oben auf einem Stabe, der die Gestalt eines hohen Szepters hat, die linke auf dem Kopfe einer unter dem Throne hervorkommenden Schlange. Es ist dies ein in den allgemeinen Zügen fast genaues Spiegelbild des goldelfenbeinernen Asklepiosbildes des Thrasymedes in Epidauros und darum noch besonders wertvoll.

Hinter dem Kopfe des Asklepios ist ein Stück von einem Arme mit der Hand erhalten, offenbar von der Figur der Hygieia, die, in gewohnter Stellung gegeben, mit der rechten Hand den Peplos vor dem Gesichte lüpft (vgl. Taf. XXXIV 1354, 1340, XXXV 1346 u. a.). Arbeit aus dem Anfang des IV. Jahrh. v. Chr. Pentelischer Marmor. Höhe 0,50, jetzige Breite 0,16.

[1] Bibliographie:
Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Α' S. 234 N° 1337.

35. N° 1338 (Taf. XXXVIII 3)

Epione, Asklepios und Adorant auf einem Weihrelief aus dem Athener Asklepieion [1].

Ein mit den übrigen bei der Ausgrabung des Athener Asklepieion gefundenes Relief aus pentelischem Marmor; Breite 0,66, Höhe 0,54. Sorgfältige, sehr schöne Arbeit aus der zweiten Hälfte des IV. Jahrh. v. Chr. Die Darstellung, in einen einfachen architektonischen Rahmen aus Parastaden und Epistyl eingefasst, ist vollständig erhalten, jedoch im einzelnen und besonders an den Köpfen beschädigt. Zwei Kreuze, die mit roter Farbe über den Altar und den Reliefgrund gezogen sind, bezeugen, dass später christliche Verehrung das Bild irgendeinem Heiligen geweiht hat. Die Gestalt der Epione mit ihrer nach christlicher Auffassung segnend ausgestreckten Hand konnte die Bekenner des neuen Glaubens leicht veranlassen, sie in eine christliche Heilige umzutaufen.

In dem Teil rechts ist *Asklepios* abgebildet, bärtig, nach l. auf einem Sessel mit gedrechselten Füssen sitzend. Den Körper des Gottes umhüllt ein Himation, das wie gewöhnlich nur

[1] Bibliographie:
P. Girard: Bull. Corr. Hell. I (1877) S. 158, 11.
Martinelli, Catalogo dei getti in gesso N° 239.
Duhn: Archäol. Zeitung 1877 S. 146, 14.
» Ath. Mitt. II (1877) S. 221-222, Taf. XVII.
Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen (1881) S. 292-293 N° 4008.
Friederichs - Wolters, Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke (1885) S. 378 N° 1149.
Brunn-Bruckmann, 62.
Sittl, Die Gebärden der Griechen und Römer (1890) S. 319 und 323.
Ziehen, Studien zu den Asklepiosreliefs: Ath. Mitt. XVII (1892) S. 230 Anm. 2.
Arndt-Amelung, Photographische Einzelaufnahmen, Serie V (1902) S. 13-14 N° 1232 (Löwy).
V. Staïs, Marbres et bronzes du Musée National I (1907) S. 185, 1338.
Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Α' (1908) S. 234, 1338.

die rechte Brust und den rechten Arm freilässt; die erhobene rechte Hand stützt sich auf ein Szepter, die linke ruht auf den Knien. Unter dem Throne ringelt sich die Schlange und erhebt sich r. vom Gott, sodass oberhalb der Knie ihr Kopf zum Vorschein kommt, zum Gott hin gewandt. Vor Asklepios, in ziemlicher Entfernung von ihm, steht ein vierkantiger hoher *Altar* mit einer Basis; im oberen Drittel ist ein Giebelfeld eingegraben. Zwischen dem Altar und dem ruhig, wie ein Zuschauer, sitzenden Asklepios steht als Hauptfigur der ganzen Szene eine matronale Gestalt, *Epione*, mit dem rechten Fusse auftretend, während der linke nach hinten geführt ist. Bekleidet ist sie mit einem ärmellosen, ganz dünnen, sich fest an den Körper anschmiegenden, aber ungegürteten Chiton und mit einem Peplos, der von der linken Schulter herabkommend den Unterkörper umhüllt und von der am Leibe hinuntergehenden linken Hand heraufgenommen und an den Körper gedrückt wird. Die rechte Hand hält die Göttin erhoben, mit der offenen Handfläche nach unten, genau über den Kopf eines *Adoranten*, der mit einem Kästchen in der linken Hand links vom Altar steht, in der gewöhnlichen Bekleidung und Haltung der die Götter mit erhobener rechter Hand verehrenden Athener.

Die dieses Relief charakterisierende Geste der Göttin besagt jedenfalls die Gewährung des Schutzes für die Bittflehenden, der durch das Ausstrecken der rechten Hand (ὑπερέχειν oder ὑπερτείνειν τὴν χεῖρα) ausgedrückt wird, und den der Sterbliche in irgendwelcher Not anruft durch ein Gebet entsprechend dem «εὐχομένῳ τε πάρει, χεῖρα δ' ὕπερθεν ἔχειν» bei Kaibel, Epigr. gr. 831, 10; daher auch der Ausdruck «ὑπερδέξιοι» für die schützenden und wohltätigen Gottheiten, von denen eine die auf unserem Relief handelnde Göttin ist. Man vergleiche weiter unten den Absatz über das Relief N° 1841, wo auch die Rede ist von dem in einer antiken Beschreibung eines solchen Reliefs gebrauchten ähnlichen, aber nicht gleichbedeutenden Ausdruck «παρέστηκεν δὲ ὁ θεὸς (Ἀσκληπιὸς) καὶ ὀρέγει οἱ τὴν παιώνιον χεῖρα» (Suidas s. v. Θεόπομπος).

36. N° 1339 (Taf. XXXVIII 1)

Asklepios, Hygieia oder Epione und Adorant auf einem Weihrelief aus dem Athener Asklepieion [1].

Eine viereckige Reliefplatte von pentelischem Marmor, 0,67 breit, 0,47 hoch, in dem gewöhnlichen architektonischen Rahmen aus Parastaden, Epistyl, Koronis und Akroterien, bei der Ausgrabung des Athener Asklepieion gefunden.

Die Darstellung ist vollständig bis auf die nicht gefundene obere linke Ecke der Platte, aber die Figuren haben durch Nässe stark gelitten. Die Mitte der ebenso einfachen wie anmutigen Szene bildet *Asklepios*, der nach r. auf einem hübschen Throne mit geschweiften Füssen und Rückenlehne sitzt; auf dieser Lehne ruht auch der rechte Arm des Gottes, während die senkrecht gehobene linke Hand sich auf ein jetzt nicht mehr vorhandenes Szepter stützte; dies war ursprünglich aus Metall, wie ein unterhalb des linken Ellbogens des Gottes erhaltenes Loch zur Befestigung erkennen lässt. Der ganze Unterkörper des Gottes von den Hüften an ist mit einem Himation bekleidet, von dem ein Teil heraufgenommen den auf der Rückenlehne liegenden rechten Arm bedeckt und von dort auf die Schultern hinaufgehend über

[1] Bibliographie
P. Girard: Bull. Corr. Hell. I (1877) S. 157, 2.
Duhn: Archäol. Zeitung 1877 S. 142-143 N° 7.
Martinelli, Catalogo dei getti in gesso N° 252.
Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen (1881) S. 295 N° 4019.
Friederichs-Wolters, Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke (1885) S. 376, N° 1144.
Koepp: Ath. Mitt. 1885 S. 259.
Ziehen: Ath. Mitt. 1892 S. 246.
Arndt-Amelung, Photographische Einzelaufnahmen, Serie V (1902) S. 10-11 N° 1227 (u. S. 9 N° 1222) (Löwy).
Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Α' (1908) S. 234. 1339

den linken Arm herunterfällt. Die Füsse ruhen auf einem Schemel, der linke weit vorgestreckt, der rechte unter den Thron zurückgezogen.

Hinter Asklepios steht eine *Göttin*, auf dem rechten Fusse ruhend, über den der linke gekreuzt ist; sie lehnt sich auf die Rückenlehne des Thrones, auf dem Asklepios sitzt, indem sie auf diese zuerst die rechte Hand gelegt und auf sie den linken Ellbogen gestützt hat. Ihre Bekleidung bildet ein auf die Füsse reichender, durchsichtiger Chiton ohne Ärmel und ein über den Kopf geworfener Peplos, den sie mit der (weggeschlagenen) linken Hand vor dem Gesichte hebt; er umhüllt ihren Körper bis zu den Knien und fällt vor ihr zum Teil in breiten Massen herunter.

Beide Götter richten ihren Blick auf einen *Adoranten*, der vor ihnen in der gewöhnlichen Gewandung und Haltung der Athener Adoranten mit zum Gebete erhobener Rechten steht.

Die Schlankheit der hier abgebildeten Göttin und ihr Peplos haben denen, die zwei Typen der Hygieia, einen jungfräulichen und einen matronalen, annehmen, als wesentliche Stütze gedient. Indessen möchte ich bemerken, dass es durchaus nicht sicher ist, ob wir hier eine Jungfrau oder eine Matrone vor uns haben. Die Feuchtigkeit hat den Marmor dermassen zerfressen, dass die Umrisse der Glieder bei den Figuren der Darstellung schmäler geworden sind; die ursprünglichen Formen sind dadurch ganz verändert, und die sonst runden Glieder sehen wie schwindsüchtig aus. Man beobachte nur einmal den Hals bei allen drei Figuren, um sich davon zu überzeugen (ein gleiches Geschick hat das Relief Taf. XXXIX 4 betroffen). Ich bin daher der Meinung, dass diese mit dem Peplos bekleidete Figur ursprünglich, wie die anderen auf N° 1311, 1334 u. s. w., matronale, nicht jungfräuliche Formen aufwies, dass wir also besser tun, sie nicht Hygieia, sondern Epione zu nennen.

37. N° 1340 (Taf. XXXIV).

Asklepios, Hygieia, Felsblock und Adorant auf einem Relief aus dem Athener Asklepieion[1].

Eine Platte aus pentelischem Marmor, mit einem Einsatzzapfen, 0,73 hoch, 0,55 breit, aus vier Stücken zusammengesetzt, die 1876 bei den Ausgrabungen im Athener Asklepieion gefunden wurden. Sie gehören zu einer mit dem gewöhnlichen architektonischen Rahmen umgebenen Darstellung, von der jetzt nur noch die beiden Seitenteile und ein kleiner Teil des linken Mittelstücks vorhanden sind.

Links ist zuerst *Hygieia* erhalten, in Frontansicht, mit linkem Standbein; der Kopf, von dem das Vorderstück von oben bis zur Nase fehlt, ist nach rechts gedreht und leicht nach unten geneigt. Den Körper umschliesst ein faltenreicher, leichter Ärmelchiton mit Apoptygma; über diesem liegt ein Oberkleid, das von der linken Schulter herabkommend die rechte Schulter mit dem Arm bedeckt, unter der rechten Hand den ganzen unteren Teil des Körpers umhüllt und dann um die Hüften heraufgenommen ist, wo es der linke Ellbogen zusammenhält, während die linke Hand, zur Brust erhoben, seine Zipfel erfasst.

Unmittelbar vor Hygieia steht *Asklepios* nach rechts, auf den linken Fuss auftretend, während der rechte nach hinten geführt ist. Es sind nur die Gliedmassen unterhalb der Knie erhalten; aber mit Hilfe des gleich folgenden ähnlichen Reliefs (N° 1341) können wir seine Gestalt ergänzen.

[1] Bibliographie:

P. Girard: Bull. Corr. Hell. I (1877) S. 166 N° 54 (das linke obere Stück).

Duhn: Arch. Zeitung 1877 S. 153 Nr 35 (das rechte untere Stück), S. 161-162 Nr 67 (das linke obere Stück).

Sybel: Katalog der Sculpturen zu Athen (1881) S. 306 Nr 4236 (das linke obere Stück), S. 323 Nr 4633 (das linke untere Stück, die Füsse der Hygieia).

V. Staïs, Marbres et bronzes du Musée National I (1907) S. 185, 1340.

Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Α' (1908) S. 234 N° 1340.

Am anderen Ende der Platte steht nach links, einen Teil der rechten Parastas des Rahmens verbergend, ein bärtiger Mann als *Adorant*, der in der stereotypen Haltung und Kleidung der Athener Adoranten seine rechte Hand betend emporhält, während er mit der linken einen Teil des Gewandes erfasst. Zwischen Asklepios und dem Adoranten liegt ein grosser *Felsblock* (Altar, Omphalos??), von dem nur noch die unteren Ecken bei beiden Figuren erhalten sind. Eigentümliche Reste neben der Hand des Adoranten zeigen, dass der Block oder etwas von dem, was auf ihm liegt, sich bis zu diesem Punkte erhob.

Der Gesichtsausdruck ist ernst, die Arbeit sehr sorgfältig; das Werk zeigt eine etwas altertümliche Kunst und stammt jedenfalls aus dem ersten Jahrzehnt nach der in das Jahr 420 fallenden Gründung des Asklepieion von Athen.

38. N° 1341 (Taf. XXXIV)

Asklepios, Iaso, Panakeia und Ritter auf einem Relief aus dem Athener Asklepieion [1].

Eine viereckige Platte von pentelischem Marmor, 0,27 hoch, jetzt nur 0,26 breit, ohne architektonischen Rahmen; es fehlt die ganze rechte Seite sowie die obere linke Ecke, mit der auch die obere Hälfte der dort abgebildeten letzten Göttin verloren ist.

In der Mitte des Bildes steht *Asklepios* nach rechts, das Gewicht auf den linken Fuss legend, während der rechte nach rückwärts geführt ist. Seine Bekleidung bildet das Himation, das in gewohnter Weise Brust und rechte Hand freilässt, doch stützt er diese hier auf die Hüfte, während die nach unten geführte linke den vielleicht in die Achselhöhle eingesetzten Stab fasste; dieser Stab ist jetzt nicht mehr zu sehen, da er nur in Farbe ausgeführt war, ebenso wie die vielleicht sich um ihn windende Schlange. Der Blick des nicht die gewöhnliche Neigung nach vorn zeigenden Kopfes, den ein Stirnband schmückt, ist auf den vor dem Gotte stehenden, kleiner dargestellten Adoranten gerichtet.

Hinter dem Gotte sehen wir etwas kleiner gebildet *zwei* stehende *jungfräuliche Göttinnen,* offenbar seine beiden Töchter *Iaso* und *Panakeia* [1], die im Athener Asklepieion als seine Gehilfinnen mit ihm verehrt wurden. Die erstere steht, fast in Frontansicht gegeben, auf dem linken Fusse und legt die linke Hand vertraulich auf die Schulter ihres Vaters, während sie in der nach unten hängenden rechten einen Krug hält. Das Haar ihres nach rechts gewandten, geneigten und ebenfalls auf den Bittsteller blickenden Kopfes umhüllt das gewöhnliche gewebte Häubchen, den Körper ein ärmelloser Chiton, und über diesen ist ein den unteren Teil von den Hüften an umschliessendes Oberkleid geworfen, von dem ein dreieckiger Zipfel nach vorn hängt.

Hinter ihr steht, nur in der unteren Hälfte erhalten, ihre jungfräuliche Schwester, in einem faltenreichen Chiton, auf den rechten Fuss auf-

[1] Bibliographie:

P. Girard: Bull. Corr. Hell. II (1877) S. 161 N° 23.

Duhn: Ath. Mitt. II (1877) S. 214-217, Taf. XIV (Zeichnung von L. Otto).

Martinelli: Catalogo dei getti in gesso, N° 248.

Duhn: Archaeol. Zeitung 1877, S. 140, 1.

Milchhöfer, Ath. Mitt. 1880 S. 207 und 210 Anm. 2.

» Die Museen Athens S. 48, 4.

Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen (1881) S. 312-313 N° 4327.

Lucy M. Mitchell, History of ancient Sculpture S. 379.

Friederichs - Wolters, Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke (1885) S. 376 N° 1143.

Koepp: Ath. Mitt. 1885 S. 260.

Blinkenberg: Ath. Mitt. 1899 S. 303.

Löwe, De Aesculapii figura S. 18 fg.

Arndt-Amelung, Photographische Einzelaufnahmen, Serie V (1902) S. 6-7 N° 1220 (Löwy).

V. Staïs, Marbres et bronzes du Musée National I (1907) S. 185, 1341.

Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Α′ (1908) S. 235, 1341.

[1] Vgl. Aristoph. Plut. V. 701-702: . . . *Ἰασὼ μέν γ᾽ ἐπακολουθοῦσ᾽ ἅμα ὑπηρυθρίασε χἠ Πανάκει᾽ ἀπεστράφη.* Siehe auch V. 730.

tretend und den linken vorstreckend. Mit der rechten Hand fasst sie vertraulich den Arm der vor ihr stehenden Schwester.

Vor dieser Götter-Dreiheit sehen wir einen bärtigen Adoranten stehen. Er trägt die gewöhnliche Kleidung der Athener Ritter, den Pilos und einen kurzen gegürteten Chiton. Die rechte Hand im Gebete zu den Göttern vor ihm erhebend, hält er mit der nach hinten hängenden Hand die einst in Farbe ausgeführten Zügel des hinter ihm stehenden Pferdes, von dem jetzt nur noch der untere Teil des Kopfes vorhanden ist. Ob der Ritter für die Gesundheit seines Pferdes oder seine eigene bittet, während das Pferd nur als Kennzeichen seiner Klasse dient, lässt sich nicht entscheiden. Die Gesichtszüge dieses Adoranten, besonders auch die dicke Nase, sind sehr porträtmässig; seinen Namen offenbarte die unmittelbar über seinem Kopfe in zwei Linien eingegrabene Inschrift, von der nur noch der Anfang ΣΟΙ / ΑΝ zu lesen ist. Man ergänzt sie gewöhnlich zu ἀν(έθηκε) Σω-(ναύτης); da aber die Voranstellung von ἀνέθηκεν sonderbar und gezwungen ist, ziehe ich vor, einen Eigennamen mit dem Patronymikon oder Demotikon anzunehmen (vgl. oben S. 255).

Wenn auch die Inschrift nicht, wie man wohl geglaubt hat, voreukleidisch ist, so steht es doch fest, dass das Relief das älteste von allen auf die Verehrung des Asklepios in Athen bezüglichen ist und dem ersten Jahrzehnt nach der Gründung des Athener Asklepieion angehört. Die Herbheit der Figuren, das Fehlen des architektonischen Rahmens, die genau im Profil gegebenen Köpfe und die Technik im allgemeinen mit ihren Spuren von Archaismus, alles das bestätigt diese Ansetzung. Besonders interessant ist der Kopf des Asklepios, mit dem zu vergleichen ist der Kopf des Zeus auf den gleich nach 420 v. Chr. geschlagenen elischen Münzen (BMC. Peloponnesus S. 64, 54, Taf. XII 10 = Head, Hist. num. S. 354 Abb. 230 = Griech. Übers. von Svoronos, Taf K′ 4).

39. N° 1342 (Taf. XL 6)

Sieben Adoranten von einem Weihrelief aus dem Athener Asklepieion[1].

Drei Bruchstücke eines Weihreliefs von den Ausgrabungen des Athener Asklepieion, aneinander passend und die rechte Seite einer grossen Platte mit Epistyl und Koronis bildend, 0,68 hoch, jetzt 0,47 breit, mit der Darstellung von *sieben* nach links stehenden *Adoranten.* Den ersten Platz nimmt eine *Frau im Peplos* ein, die ihre rechte Hand zum Gebet erhebt; ihr folgt ein bärtiger *Mann,* vor dem ein *kleines Mädchen* steht. Hinter ihnen kommen vier weitere, ein *Mann, zwei Mädchen* und eine *Frau,* von denen alles oberhalb der Brust verloren ist. Kleidung und Haltung sind wie gewöhnlich bei den Adoranten; die Arbeit ist sorgfältig und gehört der Mitte des IV. Jahrh. v. Chr. an.

40. N° 1343 (Taf. XXXIV 6)

Agathe Tyche auf einem Relief aus dem Athener Asklepieion[2].

Viereckige Marmorplatte, 0,50 breit, jetzt nur noch 0,36 hoch, mit einem Geison am oberen Rand; sie besteht aus zwei Stücken, die bei den Ausgrabungen im Athener Asklepieion gefunden worden sind. Auf ihnen ist in breitem Felde für sich allein die Göttin [ΑΓΑ]ΘΗ [ΤΥ]ΧΗ,

[1] Bibliographie:

P. Girard: Bull. Corr. Hell. I (1877) S. 167 N° 66 (das obere linke Stück), N° 68 (das rechte Stück).

Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen S. 296, 4026 (das untere linke Stück).

Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Α′ S. 235 N° 1342.

[2] Bibliographie:

Martinelli, Catalogo dei getti in gesso N° 242.

Duhn: Archaeol. Zeitung 1877 S. 163 N° 77.

Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen (1881) S. 294 N° 4016.

V. Stais, Marbres et bronzes du Musée National I (1907) S. 168 N° 1343.

Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Α′ (1908) S. 235, 1343.

nach der Inschrift auf dem Geison, abgebildet, halb nach links stehend, mit rechtem Standbein. Sie trägt einen Ärmelchiton und darüber ein Oberkleid, von dem ein Zipfel von ihrem linken Arm herabhängt; unbedeckt bleiben von ihm Brust und rechter Arm. In ihren Händen hält sie ein grosses Füllhorn, auf das sie, den Kopf neigend, mit Aufmerksamkeit blickt. Die Arbeit des Reliefs ist nicht sehr sorgfältig, stammt aber aus der Mitte des IV. Jahrh. v. Chr.

Der Kult der Agathe Tyche war bei den Griechen sehr verbreitet, parallel dem des Agathos Daimon[1], der ebenfalls als Symbol das Füllhorn trägt. Die Athener, wie auch die übrigen Griechen, riefen sie beim Beginne jeder Handlung an, wie wir aus zahlreichen Inschriften wissen. In Athen gab es ein Heiligtum der Göttin, das in einer Inschrift vom J. 335-334 v. Chr. (CIA II 162[c] 19) erwähnt wird. Man brachte ihr, wie aus einer andern Inschrift d. J. 334-333 bekannt ist, in der Zeit vom Monat Elaphebolion zum 8. Gamelion ein Opfer dar (CIA II 741[a] 12). Auch andere attische Inschriften sprechen von ihrem Kult, allein oder mit dem Agathos Daimon (CIA II 586 und III 691). Besonders interessant ist hier nun der Bericht, dass in Athen beim Prytaneion eine so schöne Statue von ihr stand, dass sich ein Jüngling aus gutem Haus sterblich in sie verliebte, «κατεφίλει γοῦν τὸν ἀνδριάντα περιβάλλων, εἶτα ἐκμανεὶς καὶ οἰστρηθεὶς ὑπὸ τοῦ πόθου, παρελθὼν εἰς τὴν βουλὴν καὶ λιτανεύσας ἕτοιμος ἦν πλείστων χρημάτων τὸ ἄγαλμα πρίασθαι· ἐπεὶ δὲ οὐκ ἔπειθεν, ἀναδήσας πολλαῖς ταινίαις καὶ στεφανώσας τὸ ἄγαλμα καὶ θύσας καὶ κόσμον αὐτῷ περιβαλὼν πολυτελῆ εἶτα ἑαυτὸν ἀπέκτεινε, μυρία προκλαύσας» (Ael. Varia hist. Θ´ 39). Diese wunderschöne Statue, deren Geschichte an die berühmte und «ἀπίστου λόγου καινὴν ἱστορίαν» über jenen Jüngling erinnert, der sich ebenfalls wahnsinnig in die Statue des knidischen Aphrodite von Praxiteles verliebte, war sicherlich das Werk eines hervorragenden Künstlers und wird daher wohl richtig mit dem aus Athen stammenden Rundbild der Agathe Tyche (Bona Eventus) des Praxiteles identifiziert, von dem Plinius (N. H. XXXVI 23) sagt, es habe mit einem solchen des Agathos Daimon (Bonus Eventus) auf dem Kapitol in Rom gestanden[1]. Ich vermute nun, dass die Agathe Tyche unseres Bildes vielleicht eine mehr oder weniger getreue Nachbildung nach der praxitelischen Statue ist. Wahrscheinlich machen diese Annahme der Stil und die frappante Ähnlichkeit mit den «praxitelischen Musen» auf den Reliefs aus Mantineia (vgl. Taf. XXX). Auf einem anderen attischen Relief ('Εφ. 'Αρχ. N° 471 = Schöne, Griech. Reliefs 109) haben wir eine Darstellung der mit dem Peplos bekleideten Agathe Tyche und des Agathos Daimon vor ihr mit einem Horn in den Händen wie das der Agathe Tyche auf unserem Relief. Eine gleichfalls ein Füllhorn tragende Göttin finden wir auf einem anderen Relief, das im Bette des Ilisos entdeckt worden ist.[2] Doch ist es ungewiss, ob dies dieselbe Agathe Tyche ist oder vielmehr eine Quellnymphe oder auch eine Persephone mit dem Horn des Pluton.[3] Die Aufstellung des hier besprochenen Reliefs im Asklepieion lässt sich sehr wohl aus der Vermischung des Kults der Agathe Tyche mit allen möglichen andern erklären — ein Beispiel bietet ihre Anrufung im Beginne der berühmten Heilinschriften von Epidauros —, und betreffs des Hornes, das sie trägt, erinnere man sich an die Verse des Nikostratos aus der «Πάνδροσος», die uns Athenaios aufbewahrt hat (ΙΕ´ 693[a]), wo die Trinker dem Agathos Daimon oder dem Zeus Soter oder der Hygieia ein Glas weihen wollen:

[1] Preller-Robert, Griechische Mythologie S. 541 fg.

[1] Overbeck, Schriftquellen S. 233. — Collignon - Baumgarten, Plastik I S. 319

[2] Skias: 'Εφημ. 'Αρχ. 1894 S. 137 Taf. 7.

[3] Journ. int. d'Archéol. numism. 1901 S. 304 fg.

μετανιπτρίδ' αὐτῷ τῆς Ὑγιείας ἔγχεον.
B. λαβὲ τῆς Ὑγιείας δὴ σύ. A. φέρε Τυχἀγαθῇ.
Τύχη τὰ θνητῶν πράγμαθ', ⟨ἡ⟩ πρόνοια δὲ
τυφλόν τι κἀσύντακτόν ἔστιν, ὦ πάτερ,

sowie an die Verse des Theophilos in den Προιτίδες (Athen. IA' 472 e)

καὶ κύλικα ... θηρίκλειον εἰσφέρει
πλέον ἢ κοτύλας χωροῦσαν ἕπτ' Ἀγαθῆς Τύχης.

Wir wissen ausserdem, dass die Agathe Tyche und der Agathos Daimon an den Asklepieien von Pergamon[1] und Epidauros[2] verehrt wurden, sowie auch im boiotischen Trophoneion[3]. Schliesslich erinnere ich noch daran, dass das Füllhorn als Attribut bei einigen Statuen der Hygieia erscheint, und dass die Bona Dea der Römer, die in vielem mit der Agathe Tyche der Griechen zusammenfällt, als Heilgöttin betrachtet wurde. In ihrem Tempel wurden Heilmittel aufbewahrt, und ihre Attribute waren das Horn der Agathe Tyche und die Schlange der Hygieia[4].

41. N° 1344 (Taf. XXXIX 3)

Asklepios, Hygieia, Machaon und Adoranten auf einem Relief aus dem Athener Asklepieion[5].

Ein unvollständiges Relief, anfänglich 0,48 hoch, 0,73 breit, aus vielen Stücken zusammengesetzt, die bei den Ausgrabungen im Athener Asklepieion gefunden worden sind. Sorgfältige Arbeit aus dem Ende des V. Jahr. v. Chr.

In dem bekannten architektonischen Rahmen aus Parastaden, Epistyl, Geison und Koronis sitzt *Asklepios* nach rechts auf einem Throne mit gerader Rückenlehne; der Oberkörper ist unbekleidet, die vorgestreckte linke Hand ruht auf dem Szepter, die rechte hängt herunter. Der Kopf ist weggeschlagen, es fehlen zudem die Handspitzen, der mittlere Teil des Körpers und der rechte Fuss. Hinter ihm steht dem Beschauer zugewandt eine *Hygieia* des jungfräulichen Typus, in einem Chiton und einem Oberkleid, das die Hüften umschliesst und die linke Schulter bedeckt; sie lehnt sich mit dem linken Unterarm auf die Rückenlehne des Thrones, auf dem Asklepios sitzt. Die ganze rechte Seite und der untere Teil ihres Körpers fehlen, doch ist glücklicherweise der Kopf wohlerhalten und zeigt einen jungfräulichen Typus ganz wie der von Köpp in Athen. Mitt. 1885 S. 265, Taf. VIII veröffentlichte Kopf einer Statue von den Ausgrabungen in eben diesem Athener Asklepieion (Katal. Nationalmus. 190 - Brunn-Bruckmann 525).

Vor Asklepios steht in Frontansicht ein jugendlicher Heros, offenbar *Podaleirios* oder *Machaon*, einer der Söhne des Asklepios. Er trägt wie Hermes eine Chlamys, die auf der rechten Schulter mit einer Spange befestigt ist; die rechte Hand ist nach unten geführt, der linke Arm vorgestreckt, wie wenn er eine Schale oder etwas ähnliches hielte, doch ist alles mit der Hand verloren, ebenso wie der Kopf, der den Adoranten zugewandt war, und die Unterschenkel. Unmittelbar vor den Göttern, also ohne einen trennenden Altar o. dergl., sehen wir *fünf Adoranten* stehen. Der erste, ein *Mann*, von dem nur der untere Teil von den Hüften an erhalten ist, hat bei sich ein links stehendes junges *Mädchen* im Himation (Kopf und linke Schulter sind weggeschlagen). Es folgt eine *Frau*, in Frontstellung gegeben, ebenfalls jetzt ohne Kopf, in Chiton, Himation und Überwurf gekleidet, die rechte Hand zum Ge-

---

[1] Aristid. I 278.

[2] Blinkenberg, Asklepios S. 103.

[3] Pausan. IX 39, 5.

[4] Pauly-Wissowa, Real-Encyclop. unter Bona Dea S. 691.

[5] Bibliographie:

Duhn, Archaeol. Zeitung 1877 S. 146 N° 13 (das obere linke Stück).

Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen (1881) S. 308 N° 4264 (das obere linke Stück) und S. 321 N° 4323α (die Figur des Machaon); vgl. auch N° 4023.

Koepp: Athen. Mitt. 1885 S. 263-264 Abb. (das obere linke Stück).

Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen, Serie V (1902) S. 14 N° 1234 (Löwy).

V. Stais, Marbres et bronzes du Musée National I S. 186 N° 1344.

Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου A' S. 235 N° 1344.

bet erhebend. Bei ihr steht ein zweites, noch kleineres *Mädchen*, dessen Körper ganz in seine Kleidung eingehüllt ist; seinen (erhaltenen) Kopf wendet es nach rechts. Zuletzt kommt eine nach links stehende *Frau*, die auf der linken Hand einen Zipfel ihres Gewandes trägt; alles über den Hüften ist verloren.

42. N° 1345 (Taf. XXXV)

Asklepios, Hygieia und acht Adoranten, Relief aus dem Athener Asklepieion [1].

Ein in der Mitte unvollständiges Relief, aus zwei Bruchstücken zusammengesetzt, die bei den Ausgrabungen im Athener Asklepieion gefunden worden sind. Höhe 0,49, anfängliche Breite ungefähr 0,62. Es ist mit dem gewohnten architektonischen Rahmen aus Parastaden, Epistyl, Geison und Koronis eingefasst.

Links und zum Teil vor der Parastas steht *Asklepios* halb nach rechts, auf dem rechten Fusse ruhend, über den der linke gekreuzt ist; er stützt sich, nach vorne geneigt, auf den in die Achselhöhle gestemmten Stab, um den sich eine Schlange zu der auf dem Stabe liegenden linken Hand des Gottes heraufwindet. Das von der linken Schulter herabkommende Himation, unter der Achsel durch den Arm und den Stab zusammengehalten, umhüllt den ganzen Unterkörper, lässt aber die Brust und den rechten Arm unbedeckt, der auf die Hüfte gestemmt ist. Der wohlerhaltene Kopf, eine Nachbildung nach bekannten Statuen des Gottes, ist mit einer Binde geschmückt, der kräftige Bart in der Mitte geteilt. Der träumerische Blick des Gottes sieht über die Adoranten hinaus in die Ferne.

Vor Asklepios steht, mehr nach rechts gewandt und nur zur linken Hälfte erhalten, *Hygieia*, wie gewöhnlich mit Chiton und Überwurf bekleidet.

Den Göttern gegenüber, auf dem erhaltenen rechten Bruchstücke, stehen nach links *acht Adoranten*, und zwar in einer Reihe *vier Männer*, die in gewohnter Weise gekleidet mit der rechten Hand zu den Göttern beten, und eine mit dem Peplos bekleidete *Frau*, die gleiche Gebärde machend. Zwischen den beiden letzten Figuren erscheint im Hintergrunde, zum Beschauer gewandt, das Gesicht einer *Dienerin*, die auf dem Kopfe eine grosse runde, mit einem Tuche bedeckte *Cista* trägt. Vor dem vierten Adoranten sind schliesslich, nach links stehend, *zwei Kinder* abgebildet, ganz in ihre Kleider gehüllt. Sorgfältige Arbeit aus dem Ausgange des V. Jahrh. v. Chr.

[1] Bibliographie:
Martinelli, Catalogo dei getti in gesso N° 250 (linkes Stück).
P. Girard: Bull.Corr.Hell. I (1877) S. 164 N° 35 (linkes Stück).
Duhn: Archäol. Zeitung 1877 S. 145 N° 11.
Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen S. 286-287 N° 3993 (linkes Stück).
L. Kjellberg: Asklepios II S. 26.
Arndt-Amelung, Photographische Einzelaufnahmen, Serie V (1902) S. 10 No 1225 (Löwy).
V. Stais, Marbres et bronzes du Musée National I (1907) S. 187 N° 1345.
Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθν. Μουσ. A' S. 235 N° 1345.

43. N° 1346 (Taf. XXXV)

Asklepios und seine Töchter Iaso und Panakeia auf einem Relief aus dem Athener Asklepieion [1].

Linke Hälfte eines Weihreliefs von den Ausgrabungen im Athener Asklepieion. Höhe 0,48, Breite jetzt 0,37, aber ursprünglich ungefähr

[1] Bibliographie.
Duhn: Archäol. Zeitung 1877 S. 141, 2.
Ath. Mitt. II (1877) S. 215 und 218-220 Taf. XV (Zeichnung von L. Otto).
P. Girard: Bull. Corr. Hell. II (1877) S. 66-67 und S. 84-85.
Milchhöfer: Athen. Mitt. V (1889) S. 210.
Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen (1881) S. 287, 3995.
P. Girard, L'Asklepieion d'Athènes (1882) S. 10 Taf. 3 (schöne Heliogravüre).
Koepp: Athen. Mitt. X (1885) S. 260.
Brunn-Bruckmann, Taf. 62a
Thrämer, Asklepios: Roschers Myth.Lex. I 1, 639 (Zeichnung).
Furtwängler, Meisterwerke S. 488, 4.
Arndt-Amelung, Photographische Einzelaufnahmen, Serie V (1902) S. 7-8, 1221 (Löwy).

0,60, wie man aus dem unten, 0,25 von der linken Kante, erhaltenen Einsatzzapfen schliessen kann.

Von der Darstellung, die ein architektonischer Rahmen aus Parastaden, Epistyl, Geison, Koronis und Stirnziegeln umgibt, ist nur der linke Teil mit den Göttern erhalten. Hier steht zuerst *Asklepios*, halb nach rechts gewandt, den im Profil gegebenen Kopf nach unten neigend. Das die rechte Schulter und Brust freilassende Himation wird von dem in die rechte Achselhöhle gestemmten Stab zusammengehalten, eine Falte von ihm von der herabhängenden rechten Hand des Gottes gefasst. Die von dem Himation bedeckte linke Hand ist auf die Hüfte gestützt.

Vor Asklepios ist die obere Ecke eines *Opfertisches* erhalten, auf dem Popana liegen. Hinter dem Gotte sehen wir, etwas kleiner gebildet, zwei *junge Göttinnen*, zweifellos die im Asklepieion als Töchter und Gehilfinnen des Asklepios verehrten *Iaso* und *Panakeia* (s. oben S. 260[b] Anm. 1). Die erstere, nach rechts schreitend und auf den linken Fuss auftretend, wendet ihren Kopf, dessen Haar aufgebunden ist, dem Beschauer zu; sie trägt einen langen ärmellosen Chiton und darüber einen Überwurf, den sie mit der rechten Hand unter der Brust erfasst, während die linke das Gewand auf der linken Schulter ordnet. Die zweite Göttin, deren Haar in einem dicken Schopf nach hinten hängt, ist im ganzen eine Nachahmung der klassischen Vorbilder attischer Jungfrauen, wie sie der Parthenonfries und die Koren des Erechtheion bieten. Sie steht ganz nach rechts und legt ihre linke Hand auf die rechte Achsel der Schwester; mit ihrer herabhängenden rechten Hand fasst sie eine Falte ihres Chitons, über dem sie ein kurzes Oberkleid trägt.

L. Kjellberg, Asklepios II S. 23 und S. 37.
V. Stais, Marbres et bronzes du Musée National I (1907) S. 187, 1346.
Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Α' S. 235 N° 1346.

Die Arbeit des Reliefs ist besonders sorgfältig und fein und stammt aus der besten Periode des ausgehenden V. Jahrhunderts, in der man zuerst die klassischen Vorbilder der Kunst des Pheidias nachzuahmen begann. Der vom Himation bedeckte linke Arm des Asklepios lässt durch sein Hervorstehen die Darstellung des Gottes etwas unbeholfen erscheinen; doch ist dies sicher darauf zurückzuführen, dass der den Künstler mit grösster Treue, aber unter einer Wendung nach rechts, die Stellung der berühmtesten Asklepiosstatue nachgeahmt hat, über die gleich unten gesprochen werden wird.

44. N° 1347 (Taf. XXXIV 5)

Weihung des Antidotos an Asklepios[1].

Eine fast unversehrte Reliefplatte von 0,25 Höhe und 0,24 Breite, die bei den Ausgrabungen im Athener Asklepieion entdeckt worden ist. An den Seiten ist das Relief nicht mit Parastaden geschmückt, dagegen ziehen sich den oberen Rand entlang Kymation und Geison, auf dem die Inschrift steht: [ΑΝΤ]ΙΔΟΤΟΣ ΑΝΕΘΗΚ[Ε]. Für eine Ergänzung zu [Ἀσκληπιῷ Ἀντ]ίδοτος ἀνέθηκε, wie sie von mehreren Gelehrten vorgeschlagen worden ist, gibt es auf der Platte keinen genügenden Raum. Meiner Meinung nach müssen wir ergänzen [ΑΝΤ] ΙΔΟΤΟΣ ΑΝΕΘΗΚ[Ε ΘΕΩΙ], unter θεός Asklepios verstanden. Die Arbeit des Reliefs gehört in den Anfang des IV. Jahrh. v. Chr., die Ausführung ist sorgfältig.

In dem rechten Teil der Platte ist *Asklepios* abgebildet, in Frontstellung, den Blick auf den von links nahenden *Adoranten Antidotos* gerichtet, der in der bekannten Kleidung und Hal-

[1] Bibliographie:
P. Girard: Bull. Corr. Hell. I (1877) S. 157, 1.
Duhn: Archäol. Zeitung 1877 S. 151-152 N° 28.
Sybel: Katalog der Sculpturen zu Athen (1881) S. 313, 4329.
Kjellberg, Asklepios II S. 37.
Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Α' S. 236 N° 1347.

1 2 3 4 5 6 7 8

Abb. 146.

tung der Athener Adoranten die rechte Hand zum Gotte erhebt. Asklepios lässt das Gewicht des Körpers auf dem linken Fusse ruhen, während der rechte ein wenig vorgesetzt ist, aber mit der ganzen Sohle den Boden berührt. Die herabhängende rechte Hand liegt auf dem in die Achselhöhle eingestemmten Stabe, um den sich die Schlange windet. Der Stab hält unter der Achsel das Himation des Gottes zusammen, das den ganzen Körper mit Ausnahme des rechten Armes und der rechten Brust umhüllt und auch den auf die Hüfte gestützten linken Arm bedeckt. Dieser Typus darf als speziell attischer Typus des Asklepios gelten; er ist nicht nur in den Athener Reliefs (s. N° 1346, 1376, 1397, 1402, 1407, 1426 u.s.w.) und Statuen des Gottes gewöhnlich (so Nationalmuseum N° 702, 703, 704), sondern bildet auch den allein ständigen auf den athenischen Münzen, und zwar auf denen aus der Zeit der Münzbeamten (II. und I. Jahrh. v. Chr.), auf denen der römischen Zeit und schliesslich auf den attischen Bleitesseræ (IV. Jahrh. v. Chr. bis III. Jahrh. n. Chr.), auf denen die hervorragendsten Götterstatuen in Athen kopiert sind (Abb. 146). Von den Münzen der Epoche der Münzbeamten zeigen diesen Asklepios die Serien Menedemos-Epigenes (Abb. 146, 1)[1] und Diokles-Leonides (Abb. 146, 2)[2]. Die Bronzemünzen der römischen Kaiserzeit, von denen die älteren (Abb. 146, 3) aus den Jahren des Hadrian stammen, die jüngeren (Abb. 146, 4-5) aus denen Gordians III., tragen ständig denselben Typus [1]. Das gleiche ist zu sagen über die attischen Bleitesseræ (Abb. 146, 6-8)[2]. Es kann daher nicht zweifelhaft sein, dass dieser vom IV. Jahrhundert an stetig erscheinende Typus des Gottes auf seine hervorragendste Statue in Athen zurückzuführen ist, auf sein Kultbild im Asklepieion, das ganz gewiss kurz nach der in das Jahr 420 fallenden Gründung des Asklepieion von einem der zur Zeit bedeutendsten Künstler angefertigt worden sein muss, da wir den Typus schon auf den Reliefs aus dem Ausgange des V. und dem Beginne des IV. Jahrh. v. Chr. finden.

Einen Antidotos, der für den auf dem Relief abgebildeten in Betracht käme, finden wir nur in einer attischen Inschrift des IV. Jahrh. (CIA II 946, 5 Kirchner, Prosopographia Attica I N° 1017). Von zwei anderen Männern desselben Namens, die in attischen Inschriften vorkommen, ist der aus einer Grabinschrift (CIA I 447, st. II 37) aus dem Ende des V. Jahrh. bekannte etwas älter, der andere, ein Redner, der um 333-332 v. Chr. erwähnt wird (CIA II 118), etwas jünger, als zu dem Relief passen würde.

[1] BMC. Attica Taf. XI 6. — Beulé, Monnaies d'Athènes S. 331 (die dort abgebildete Bronzemünze ist falsch gezeichnet).

[2] BMC a. a. O. S. L. — Beulé a. a. O. S. 401.

[1] Svoronos: Journ. inter. d'Arch. num. 1904 S. 134 N° 218-221, Taf. II 17.—BMC. Attica Taf. XIX 4. Die Abbildnng des Kopfes im Profil nach links fällt der Ungewandtheit der damaligen Stempelschneider zur Last.

[2] Aus dem Athener Numismat. Museum. Man sehe anch 'Eφ. 'Aρχ. 1901 S. 120, Taf. 7, 3 (die jüngsten von allen).

45. N° 1348 (Taf. XXXIV)

Asklepios, Iaso und Panakeia auf einem Bruchstücke eines Weihreliefs aus dem Athener Asklepieion [1].

Bruchstück eines Weihreliefs, links, unten und rechts abgebrochen, 0,21 hoch, 0,29 breit. Am oberen Rande ein aus Epistyl, Kymation und Koronis bestehender Rahmen. Strenge, edle Arbeit aus dem Ausgange des V. Jahrh. v. Chr. Pentelischer Marmor.

Auf dem Bruchstücke sind nur Reste von den Göttern übriggeblieben. In der Mitte der schöne Kopf des *Asklepios*, nach rechts gewandt. Auf die Schulter des Gottes legt ihre linke Hand eine nach rechts stehende junge *Göttin*, von der ausser dem Kopfe (Nase und Stirne sind weggeschlagen) Brust und rechter Arm fast bis zum Ellbogen erhalten sind. Sie trägt einen ärmellosen Chiton; ihr Haar fällt hinten in einem dicken Schopf herunter, der rechte Arm hängt lose herab. Hinter ihr erkennt man unbestimmte Spuren (Gewandfalten) von einer anderen Figur und vor Asklepios einen in gleicher Höhe gebildeten Kopf (mit weggeschlagenem Gesicht) von einer Göttin, deren Haar aufgebunden ist. Auf Grund der verwandten Darstellung unter N° 1346 (s. oben) dürfen wir annehmen, dass hier Asklepios zwischen seinen Töchtern *Iaso* und *Panakeia* abgebildet ist.

46. N° 1349 (Taf. XLVI)

Hermes und Nymphe im Tanze auf einem Relief vom Südabhang der Athener Akropolis. [2]

Bruchstück (Höhe 0,27, Breite 0,22) von einem Weihrelief, das nur oben eine Einfassung hatte und dem freien Stil des IV. Jahrh. v. Chr. angehört. Auf dem Bruchstücke ist Hermes abgebildet, mit Petasos, Chiton und Chlamys bekleidet; er führt den aus einer Reihe von Reliefs bekannten Tanz der drei *Nymphen* an, von denen hier nur die erste erhalten ist. Die Darstellung zeigt den Gott, wie er sich im Tanzschritt nach links bewegt, den rechten Fuss vorstreckend und den Kopf zu der Nymphe wendend, deren rechte Hand er mit seiner linken hält. Diese Nymphe trägt Chiton und Überwurf und hat ebenfalls den rechten Fuss vorgestreckt. Die Oberfläche der Figuren ist von der Feuchtigkeit stark beschädigt. Das Denkmal nimmt eine bedeutsame Stelle in der zeitlichen Entwickelung der zahlreichen Reliefs von gleichem Typus ein; was es besonders charakterisiert, ist das Fehlen der Felsgrotte.

47. N° 1350 (Taf. XXXIV)

Zwei Adoranten auf einem Weihrelief aus dem Athener Asklepieion[1].

Oberes linkes Stück eines Weihreliefs. Höhe 0,49, Breite 0,20. Schöner Stil aus dem Ausgange des V. Jahrh. v. Chr. Von der Darstellung sind nur zwei *Adoranten* erhalten, eine Frau und ein ihr folgender Mann, nach rechts in der gewohnten Gewandung der Athener Adoranten stehend und mit der erhobenen rechten Hand zu den Göttern betend. Die unteren Teile beider Figuren fehlen.

[1] Bibliographie:
Duhn: Archäol. Zeitung 1877 S. 141 N° 3.
Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen (1881) S.315 N° 4374.
Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικ. Μουσείου Α΄ S. 236, N° 1348 (die Beschreibung bezieht sich jedoch auf ein anderes Denkmal, ein Grabrelief).

[2] Bibliographie:
Furtwängler: Ath. Mitt. III (1878) S. 199.
Milchhöfer: Ath. Mitt. V (1880) S. 211.
Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen (1881) S.305 No 4212.
Ῥωμαῖος: Ἐφημ. Ἀρχαιολ. 1905 S. 106 und 127.
Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ Ἐθν. Μουσ. Α΄ (1908) S. 236, 1349.

[1] Bibliographie:
Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen (1881) S. 295 N° 4020.
Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Α΄ S. 236 N° 1350.

II. ÖSTLICHE SEITE

48. N° 1351 (Taf. XLIX)

Aussetzung des Asklepios auf dem Titthionberg bei Epidauros, Relief aus dem Athener Asklepieion[1].

Fünf Bruchstücke eines Reliefs, die bei den Ausgrabungen des Athener Asklepieion gefunden worden sind. Sie bilden das linke Viertel einer 0,85 hohen Platte (Breite des Erhaltenen 0,28). Sorgfältige, schöne Arbeit aus dem Anfang des IV. Jahrh. v. Chr.

Von der sehr merkwürdigen und bis jetzt unerklärten Darstellung ist folgendes erhalten. Von der Ecke links unten erhebt sich in Form einer weiblichen Brust bis zur Mitte der rechten Seite ein hoher Felsberg. Ungefähr auf mittlerer Höhe sehen wir vorn eine Höhle, über der ein grosser Schäferhund n. r. steht, nur zur hinteren Hälfte erhalten. In der Höhle liegt zusammengerollt eine Schlange, den Kopf nach rechts erhebend, auf einem Tuche, das eine Cista oder ein *Liknon* bedeckt. Links unterhalb des Hundes und der Schlange eilt ein mit einer *Chlamys bekleideter Mann* den Berg hinauf; er ist eben um eine Windung des Berges herumgekommen, und vor der Höhle angelangt hebt er staunend die rechte Hand und scheint etwas, das vor der Schlange in der Höhle liegt, mit den Händen ergreifen zu wollen. Unterhalb der Füsse des Mannes ist ein zweiter Hund abgebildet, der wie er nach rechts läuft; auch von ihm ist nur die hintere Hälfte noch erhalten. Hinter dem Berge nun und von ihm im unteren Teile verdeckt stehen in verschiedener Höhe *zwei Göttergestalten,* als solche durch ihre übernatürliche Grösse gekennzeichnet. Die erste, hinter der sich ein hoher Palmbaum erhebt (die Zweige waren ursprünglich in Farbe ausgeführt), ist eine jugendliche Göttin in ärmellosem Chiton und einem Überwurf. Sie steht nach rechts, die linke Hand hoch auf den Berg legend und den Kopf nach vorn neigend, wie wenn sie auf den Vorgang in der Höhle schaute; mit ihrer rechten nach unten geführten Hand fasst sie eine Falte des im Winde wehenden Gewandes. Rechts von ihr, auf einem höheren Niveau, steht die grosse Figur eines Gottes, dessen Unterkörper, wie schon gesagt, ebenfalls vom Berge verdeckt wird. Er trägt ein Himation, das die rechte Brust und den Arm bloss lässt; diesen Arm hat er hoch erhoben, entweder um ihn auf ein Szepter (das nicht mehr erkennbar ist) zu stützen oder wahrscheinlicher um mit der Hand etwas zu schleudern, wie Zeus den Blitz. Denn in der Hand ist ein Loch bemerkbar, dessen Neigung nach vorn als sicher zu beweisen scheint, dass kein Szepter eingesetzt war, sondern eher ein Blitz oder ein anderes kleines nach der Seite herausstehendes Attribut aus Metall. Von beiden Figuren sind die Köpfe abgebrochen, doch lässt sich aus den noch vorhandenen Spuren der Köpfe deutlich erkennen, das beide auf den Vorgang in der Höhle am Berge hinblickten.

Diese Darstellung ist den bisherigen Herausgebern des Reliefs und überhaupt allen, die es in unserem Museum gesehen haben, durchaus rätselhaft und unerklärlich geblieben[1].

Die Entdeckung des Denkmals im Bezirk

[1] Bibliographie

Duhn: Archäol. Zeitung 1877 S.157 N° 47 (das untere rechte Stück), S. 162 N° 71 (die beiden oberen Stücke) und S. 163 N° 74 (das untere linke Stück).

Sybel: Katalog der Sculpturen zu Athen (1881) S. 324 N° 4660 (das rechte Mittelstück) und S. 330 N° 4804 (das untere rechte Stück).

V. Stais, Marbres et bronzes du Musée National I 187 N° 1351.

Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικ. Μουσ. Α' S. 236 1351.

[1] Duhn (a. a. O. S. 162) schreibt: «Zu finden wie die Darstellung zu ergänzen und zu erklären sei, muss einem glücklichen Blick vorbehalten bleiben». Und Staïs (a. a. O.) erscheint das

des Asklepieion, der Berg, die Schlange, die Hunde, der die Hände ausstreckende Mann, der etwas aufnehmen will, alles das lässt sich sehr wohl in Einklang bringen mit der Überlieferung über die Geburt des Asklepios, wie sie in Epidauros erzählt wurde, von wo ja der Gott nach dem Abhang der Athener Akropolis verpflanzt wurde. Pausanias berichtet (II 26, 4), dass nach der Erzählung der Epidaurier der kriegerische Phlegyas einstmals nach dem Peloponnes kam, angeblich um das Land kennenzulernen, in Wirklichkeit aber, um Zahl und Kriegstüchtigkeit der Bewohner auszukundschaften, «*ὅτε δὲ παρεγένετο ἐς Πελοπόννησον, εἵπετο ἡ θυγάτηρ [Κορωνὶς] αὐτῷ, λεληθυῖα ἔτι τὸν πατέρα ὅτι ἐξ Ἀπόλλωνος εἶχεν ἐν γαστρί. ὡς δὲ ἐν τῇ γῇ τῇ Ἐπιδαυρίων ἔτεκεν,* ***ἐκτίθησι τὸν παῖδα** [Ἀσκληπιὸν]* ***ἐς τὸ ὄρος*** *τοῦτο ὃ δὴ Τίτθιον ὀνομάζουσιν ἐφ' ἡμῶν, τηνικαῦτα δ' ἐκαλεῖτο Μύρτιον. ἐκκειμένῳ δὲ ἐδίδου μέν οἱ γάλα μία τῶν περὶ τὸ ὄρος ποιμαινομένων αἰγῶν,* ***ἐφύλασσε δὲ ὁ κύων*** *ὁ τοῦ αἰπολίου φρουρός.* ***Ἀρεσθάνας*** *δέ, ὄνομα γὰρ τῷ ποιμένι τοῦτο ἦν, ὡς τὸν ἀριθμὸν οὐχ εὕρισκεν ὁμολογοῦντα τῶν αἰγῶν καὶ ὁ κύων ἅμα ἀπεστάτει τῆς ποίμνης, οὕτω τὸν Ἀρεσθάναν εἰς πᾶν φασιν ἀφικνεῖσθαι ζητήσεως,* ***εὑρόντα δὲ ἐπιθυμῆσαι τὸν παῖδα ἀνελέσθαι· καὶ ὡς ἐγγὺς ἐγένετο, ἀστραπὴν ἰδεῖν ἐκλάμψασαν*** *ἀπὸ τοῦ παιδός, νομίσαντα δὲ εἶναι θεῖόν τι, ὥσπερ ἦν, ἀποτραπέσθαι. ὁ δὲ*[1] *αὐτίκα ἐπὶ γῆν καὶ θάλασσαν πᾶσαν ἠγγέλλετο τά τε ἄλλα ὁπόσα βούλοιτο εὑρίσκειν ἐπὶ τοῖς κάμνουσι καὶ ὅτι ἀνίστησι τεθνεῶτας κτλ.*».

Münzen des heiligen Epidauros unter Antonius Pius und Caracalla[2] — unter Abb. 147 geben wir ein solches Stück aus dem Athener Numismatischen Museum — zeigen in möglichster Zusammenfassung diese Szene der Auffindung des Asklepioskindes. Unter zwei hohen Bäumen, durch die die üppige Bewaldung des Tithion-Berges angedeutet wird, säugt eine Ziege das Asklepioskind, während der Hirt Aresthanas, es entdeckend, in seinem Erstaunen die rechte Hand ausstreckt und sich eilt wie «ἐπιθυμῶν τὸν παῖδα ἀνελέσθαι». Man erkennt auf dem Relief, wie der den Berg hinaufeilende Mann in gleicher Weise die rechte Hand ausstreckt und schleunigst etwas aufheben will, das in dem jetzt verlorenen Teile der Höhle vor der Schlange und unterhalb des Hundes lag. Dieser Hund ist unzweifelhaft der Wächter des Asklepioskindes in der Überlieferung, und die Schlange, das andere heilige Tier des Asklepios und seine untrennbare Dienerin («θεράπων», Aelian. π. ζῴων 8, 12), dient gewiss zur unmittelbaren Andeutung, dass der von der Ziege genährte Säugling niemand anderes als Asklepios ist. In gleicher Weise hat man oberhalb der das Zeuskind säugenden Ziege auf den Münzen von Aigion[1] und oberhalb der dasselbe Zeuskind nährenden Hündin auf den Münzen von Kydonia[2] den Adler und den Blitz, die wesentlichen Symbole des Zeus, gesetzt. Das unter der Schlange auf unserem Relief sichtbare Tuch und der von ihm augenscheinlich bedeckte Gegenstand, Korb, Liknon oder Kästchen gleicher Form, lassen sich erklären als die von der Mutter Koronis bei dem aus-

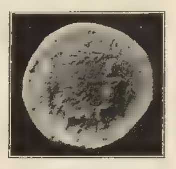


Abb. 147.

Bild so merkwürdig, dass er das Relief, obschon es im Athener Asklepicion gefunden worden ist, als offenbar nicht zur Reihe der Weihungen an Asklepios gehörig betrachtet.

[1] Kawwadias hat (Τὸ ἱερὸν τοῦ Ἀσκληπιοῦ S. 10) den Passus missverstanden, indem er ὁ δέ auf Aresthanas bezieht. Über die Lücke nach ἀποτραπέσθαι s. Thrämer, Aresthanas in Pauly-Wissowa, Real-Encyclopædie. Vgl. Wilamowitz, Isyllos S. 85.

[2] Svoronos, Numismatique de la Crète ancienne S. 120. — Kekulé: Mem. dell' Inst. II Taf. IV 2. — Imhoof-Blumer and Percy Gardner, Num. comm. on Pausanias, Taf. L I, S. 42-43 = Hitzig-Blümner, Pausanias, Taf. XVIII 3. — Defrasse-Lechat, Epidaure S. 25 (Abb.). — Daremberg et Saglio, Dict. des antiquités s.v. Aesculapius S. 124 Abb. 160. - Panofka, Asklepios Taf. I 2. — Müller D.M. II 759. — Blinkenberg, Asklepios S. 12 (Abb.)

[1] Imhoof-Blummer and P. Gardner a. a. O. Taf. R XIV S. 85.

[2] I. Σβορῶνος, Τύποι ἀναφερόμενοι εἰς τὴν ἐν Κρήτῃ παιδοτροφίαν τοῦ Διός: Ἐφημ. Ἀρχαιολ. 1893 S. 3 fg. Taf. 1, 4. Siehe auch Athener Zeitschrift *Ἑστία* 1893 № 53, S. 31.

gesetzten Kinde hinterlassenen Windeln, Erkennungszeichen und Geschenke, zu deren Bewachung die dem Asklepios heilige Schlange freiwillig herbeigekommen ist. Dass der Mann, der das Kind aufnehmen will, der Hirt Aresthanas ist, wird auch durch den ihn begleitenden und ihm bei der Aufspürung behilflichen zweiten Hund angedeutet.

Die hinter dem Berge auf seinem Abhange als Zeugen der Begebenheit stehenden Götter sind die das Kind schützenden Lokalgottheiten. Die zwischen ihnen sich erhebende Palme lässt uns sofort vermuten, dass es sich um das Geschwisterpaar *Apollon* und *Artemis* handelt, das von Leto in Delos unter einer Palme[1] geboren wurde und mit ihr von Alters her in Epidauros hohe Verehrung genoss. Der erstere ist Vater des Asklepios und erster Herr der heiligen Berge von Epidauros, Apollon Maleatas des Berges Kynortion, der einfach «Vater» genannt wird wie sein Sohn Asklepios «Sohn» oder «Sohn des Phoibos»; Artemis wacht in den Sagen von der Geburt des Asklepios über die Ehre ihres Bruders Apollon und bestraft die Koronis[2]; besonders verehrt wurde sie auf den Bergen Kynortion und Koryphon des epidaurischen Landes, sie war also auch eine Berggöttin wie die auf unserem Relief sich auf den Berg stützende.

Die unmittelbar unter der Palme stehende jungfräuliche Figur als Artemis zu deuten, hindert uns m. E. nichts; dagegen passt die Gestalt des Gottes, insbesondere seine imponierende Stellung und die Weise, wie er die rechte Hand erhebt, mehr zu Zeus als zu Apollon. Vor allem lässt uns das Loch im unteren Teil der geschlossenen Hand des Gottes, das nicht senkrecht herunter, sondern nach vorn geht, wahrscheinlicher auf einen Donnerkeil als auf ein Szepter in dieser Hand schliessen und

[1] Siehe B. Στάης, Πυξὶς ἐξ Ἐρετρίας: Ἐφημ. Ἀρχαιολ. 1902 S. 130 fg. Taf. 5-6.

[2] Pausan. II 26, 5.—Pherec. Fragm. 8.

veranlasst mich anzunehmen, dass es sich hier um Zeus handelt, um so mehr als der in dem Mythus über die Aussetzung des Asklepioskindes erwähnte Blitz, der ἀπὸ τοῦ παιδός (vielleicht ἄπο = entfernt von?) erstrahlt, von dem Schöpfer unseres Reliefs durch den metallenen Donnerkeil in der erhobenen Hand des Zeus wiedergegeben worden sein kann; durch den Blitzstrahl des Zeus ist ja später Asklepios auch zerschmettert worden, als er die Toten wieder zum Leben erweckte. Wenn also diese Figur Zeus darstellt, so kann Vater Apollon in dem verlorenen übrigen Teil des Reliefs abgebildet gewesen sein, wo vielleicht auch Hermes zu finden war, der auf einem anderen Relief[1] als Beschützer und Wächter des von der Ziege genährten Asklepios erscheint (vgl. weiter unten N° 55: 1358).

49. N° 1352 (Taf. XLV 5)

Asklepios, Hygieia, Akeso, Iaso, Panakeia Epione und Ianiskos auf einem Relief aus dem Athener Asklepieion[2].

Zwei Bruchstücke eines Weihreliefs, die das linke Drittel und einen Teil des unteren Mittelstückes einer mit einem Einsatzzapfen versehenen Platte gebildet haben. Sie sind bei den Ausgrabungen im Athener Asklepieion gefunden worden. Ursprünglich war die Platte 1,10 breit (das Erhaltene jetzt 0,67) und 0,55 hoch. Sorgfältige, feine Arbeit aus dem Anfange des IV. Jahrh. v. Chr.

[1] **Kekulé**, L'infanza di Esculapio: Memorie dell'Instituto II (1865) S. 123, Taf. IV 2.

[2] Bibliographie:

P. Girard: Bull. Corr. Hell. I (1877) S. 162 N° 27-29.

Duhn: Archäol. Zeitung 1877 S. 149 N° 23α und 24 (die Stücke unter N° 33b-e gehören nicht zu diesem Relief).

Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen (1881) S. 333-334 N° 4440.

P. Girard, L'Asclépieion S. 19.

Ziehen: Athen. Mitt. XVII (1892) S. 242-243 (Zeichnung 7).

Thrämer, Asklepios: Pauly-Wissowa, Real-Encycl. S. 1657.

V. Stais, Marbres et bronzes I S. 188 N° 1352.

Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Α' S. 236 N° 1352.

Die Hauptperson der Darstellung bildet der auf einem viereckigen, mit Löwenfüssen, aber nicht mit einer Rückenlehne versehenen Throne n. r. sitzende *Asklepios.* Der Gott hat die mit einem Strophion aufgebundene Frisur und den langen Vollbart (vgl. Paus. X 32, 12) wie zuweilen Dionysos, an den auch die schwerfällige Art der Körperneigung nach hinten erinnert. Die Ähnlichkeit ist so gross, dass man die Figur tatsächlich als Dionysos auffassen könnte, wenn nicht die sich unter dem Throne nach r. ringelnde Schlange und die den Gott umgebenden Figuren aus der Familie des Asklepios den Ausschlag gäben. Das in gewohnter Weise den Körper umhüllende Himation lässt die rechte Brust und den rechten Arm frei; die Hand hält eine Schale und ruht auf den Knien. Die Füsse sind gekreuzt, der linke über den rechten. Mit dem linken Arm umfasst der Gott mit väterlicher Zärtlichkeit ein *junges Mädchen,* auf dessen linker Schulter die Hand des Vaters zu sehen ist. Diese kindliche Figur lehnt sich, in Frontansicht gegeben, vertraulich an Asklepios und hält mit der erhobenen rechten Hand seinen auf den Thron gestemmten Stab; ihr linker Unterarm ist weggebrochen, ihre Füsse sind zwischen denen des Thrones und denen des Asklepios sichtbar.

Zwischen Asklepios und dem jungen Mädchen steht im Hintergrunde ein ebenfalls zum Beschauer gewandtes *zweites Mädchen,* mit entwickelten Körperformen; der Kopf ist mit dem Halse abgebrochen; am rechten Arm erkennt man ein Armband.

Hinter Asklepios steht nach rechts, aber mit einer Wendung nach vorn, ein *drittes Mädchen,* völlig entwickelt, in einem ärmellosen Chiton und einem gegürteten Überwurf. Die rechte Hand erhebt diese Figur vor der Brust so, dass der Handteller nach aussen kommt, die linke scheint sie nach vorn auszustrecken; der Kopf ist weggeschlagen. Schliesslich unmittelbar vor Asklepios ist der untere Teil einer nach rechts sitzenden *matronalen Göttin* erhalten; ihren linken Arm hat sie auf die Knie gelegt, vielleicht streichelte die jetzt verlorene Hand das vor ihr kniende und sich auf ihre Knie stützende *Kind,* dessen Gewand heruntergerutscht ist, sodass es ganz nackt erscheint; sein Körper ist nur zum Teil erhalten.

Der Schöpfer dieser figurenreichen Szene hat dafür gesorgt, dass der Beschauer über die dargestellten Personen nicht im Zweifel bleibe, indem er unter jeder Figur den Namen beisetzte, mit Ausnahme des Asklepios, der durch die Schlange unter seinem Throne hinreichend gekennzeichnet war. So sehen wir also genau unter der vor Asklepios sitzenden Göttin einen Namen, von dem jetzt nur noch der Anfangsbuchstabe Η zu lesen ist, der sich aber mit Sicherheit zu Η[ΠΙΟΝΗ] ergänzen lässt. Ferner steht genau unter dem kleinen Mädchen, um das der Gott seinen Arm legt, der Name ΠΑΝΑΚΕΙΑ. Ebenso liest man unter dem zwischen Panakeia und Asklepios stehenden Mädchen den Namen ΙΑΣΩ. Schliesslich ist direkt unter der Figur des Asklepios der Name ΑΚΕΣΩ eingegraben; diesen haben sämtliche neueren Erklärer des Monuments auf das hinter Asklepios stehende Mädchen bezogen und damit die Anwesenheit der hervorragendsten Tochter des Gottes, der Hygieia, auf dem Relief ausgeschlossen, wobei natürlich verschiedene Theorien über die Stellung der Hygieia in der Familie des Asklepios auf dieser Erscheinung aufgebaut wurden [1]. Die Sache verhält sich jedoch ganz anders. Der Name ΑΚΕΣΩ gehört nicht zu der hinter Asklepios stehenden Figur, deren Name mit dem unmittelbar unter ihren Füssen weggebrochenen Teile der Platte verloren gegangen ist, sondern zu der vierten Tochter des Asklepios, die im Hintergrunde

[1] Blinkenberg, Asklepios og hans fraender i Hieron ved Epidauros (Kopenhagen 1893) S. 75 ff. — Athen. Mitteil. 1899 S. 301. — Lechat: Daremberg et Saglio, Dictionn. des antiquités, Hygeia S. 325.

zwischen den beiden andern erscheint, nämlich der hinter Asklepios und der zwischen Asklepios und Panakeia; oberhalb des Kopfes des Asklepios und folglich genau über der Inschrift ΑΚΕΣΩ sind deutlich die bisher von niemand bemerkten Umrisse des Halses zu einem mit dem Oberkörper weggeschlagenen Kopfe einer im Hintergrunde stehenden, dem Beschauer zugewandten weiblichen Figur erhalten.

Demgemäss können wir, da bekanntlich als Töchter des Asklepios Hygieia, Akeso, Iaso, Panakeia und Aigle angeführt werden [1], die hinter Asklepios stehende Tochter, deren Name weggebrochen ist, entweder Hygieia oder Aigle nennen; doch lässt der für Hygieia gewöhnliche Platz hinter dem Throne ihres Vaters die erstere Bezeichnung als viel sicherer erscheinen. Aigle kann auf dem verlorenen Teil des Bildes vor Epione abgebildet gewesen sein. Bemerkenswert ist, dass Suidas (unter Ἠπιόνη) bei der Aufzählung der Töchter von Asklepios und Epione Hygieia an erster, Panakeia an letzter Stelle nennt, wie wir auch auf dem hier besprochenen Relief als erste linker Hand Hygieia, als letzte und jüngste Panakeia [2] sehen. Auch Iaso und Akeso stehen bei Suidas an derselben Stelle wie auf unserem Relief. Aigle hat er vor Iaso, aber diese kann der Schöpfer des Reliefs, der den leeren Platz vor der sitzenden Epione notwendigerweise ausfüllen musste, in diesem verlorenen Teile des Reliefs dargestellt haben.

Was das vor Epione stehende Kind betrifft, das man als zu den verlorenen Adoranten gehörig hat betrachten wollen, so halte ich es für unzweifelhaft, dass wir in ihm einen Sohn des Asklepios und der Epione zu sehen haben. Die Nacktheit seines Körpers und besonders die Art und Weise, wie sich das Kind an die Knie der es mit mütterlicher Zärtlichkeit liebkosenden Epione lehnt, scheinen mir das Verhältnis der beiden als Mutter und Sohn genügend zu beweisen.

[1] Die Quellen sehe man Ath. Mitt. 1899 S. 302.

[2] Als letzte unter den Asklepiostöchtern nennen Panakeia auch die Paeane aus Athen und Ptolemais (CIA III, 171β v. 16 und Rev. Archéol. 1889 S. 70 Z. 5).

Als Söhne des Asklepios werden Machaon, Podaleirios, Ianiskos, Alexanor und Telesphoros genannt. Das kindliche Alter des Telesphoros in den Darstellungen könnte uns vermuten lassen, dass dieser in dem Knaben vor Epione gemeint sei. Aber das Fehlen der für Telesphoros charakteristischen Bekleidung und andere Gründe, über die am geeigneten Orte das nötige gesagt werden wird, schliessen m. E. diese Benennung aus. Ich bezeichne also den Knaben mit dem Namen Ianiskos [1], der mir als Kosenamen für einen kleinen Knaben unter den Heilgöttern passend zu sein scheint. Weiteres über Ianiskos s. unter N° 1377.

50. N° 1353 (Taf. XLVI)

Sphyros, Heros der Chirurgie, Sohn des Machaon und Enkel des Asklepios, auf einem Reliefaus dem Athener Asklepieion. [2]

Rechteckige Platte, 0,47 breit, anfänglich 0,78 hoch (jetzt nur 0,67), mit Parastaden, im oberen Teile unvollständig, aus neun Bruchstücken eines Hochreliefs zusammengesetzt, die bei den Ausgrabungen des Athener Asklepieion gefunden worden waren. Unsorgfältige Arbeit vielleicht aus dem II. Jahrh. v. Chr.

Auf dem Relief sehen wir einen unbekleideten, in Frontansicht gegebenen jungen Mann; er steht auf dem rechten Fusse und stützt den linken Unterarm auf eine über einer Basis sich erhebende vierkantige Herme mit unbärtigem Kopfe, über die auch sein vom linken Arm hängendes Himation herunterfällt. In der linken

[1] Schol. Aristoph. Plut. v. 701.

[2] Bibliographie:
Duhn: Archaeol. Zeitung 1877 S. 164 N° 80.
Sybel, Katal. der Sculpturen zu Athen (1881) S. 293 N° 4011.
Staïs, Marbres et bronzes du Musée Nat. I S.183 N° 1353.
Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθν. Μουσείου Α' S.237 N° 1353.

Hand hält er, wie es scheint, *Mohnköpfe und -blüten*; die Finger der rechten sind so geformt, wie wenn sie ein eingesetztes, horizontal liegendes, also kurzes Werkzeug am Griff gehalten hätten. Kopf, linke Schulter und linker Arm bis zur Handwurzel sind abgebrochen.

Im Felde unterhalb der rechten Hand und beim rechten Fusse des Jünglings ist ein kleiner *Hammer* mit dem Kopfe nach unten und darüber zwei *Meissel* abgebildet.

Diese Figur ist bisher noch nicht erklärt. Duhn hielt sie trotz des Fehlens der Löwenhaut und der Keule für einen Herakles, weil er die Früchte in der linken Hand für Hesperidenäpfel ansah und die Symbole im Felde als Flöten und Axt auffasste. Sybel wiederum bezeichnete sie als einen unbenannten Gott oder Heros, der in der linken Hand vielleicht Blumen halte, und fasst die Symbole im Felde als Hammer und Nägel. Staïs betrachtet die Darstellung als «difficile à expliquer» und beschreibt die Symbole wie Sybel, mit dem einzigen Unterschiede, dass er statt Blumen Früchte in der linken Hand sieht. So auch Kastriotis.

Das wesentliche Symbol des Darstellung, der Hammer, gehört zwei uns bekannten Göttern, Hephaistos und Kabeiros. Aber von Hephaistos kann gewiss hier keine Rede sein, und Kabeiros hat zwar einen Hammer als Symbol[1], Meissel jedoch und Früchte begegnen niemals bei ihm, auch finden wir die Kabeiren niemals in irgendwelcher Verbindung mit Asklepios, in dessen Bezirk das Relief doch entdeckt worden ist.

In dem asklepischen Kreise weiss ich nur eine Figur, die sich mit der hier dargestellten identifizieren lässt; es ist dies der Enkel des Asklepios und Sohn des Machaon, Sphyros, der uns nur aus der Pausaniasstelle II 23, 4 bekannt ist: «Ἐξ ἀρχῆς δὲ ἱδρύσατο Σφῦρος τὸ ἱερόν (das weitberühmte Asklepieion von Argos), Μαχάονος μὲν υἱός, ἀδελφὸς δὲ Ἀλεξάνορος τοῦ παρὰ Σικυωνίοις ἐν Τιτάνῃ τιμὰς ἔχοντος». Die Verwandtschaft des Namens Sphyros mit der griechischen Bezeichnung des Hammers (σφῦρα, σφυρίον), des wesentlichen Symbols der Figur auf dem Relief, die sowohl in der alten wie in der neueren Chirurgie bekannte Verwendung des Hammers und der Meissel als chirurgischer Instrumente[1], die zu Heilzwecken benützten Blüten und Fruchtkapseln des Mohns und schliesslich die Auffindung des Reliefs im Asklepieion machen m. E. die Vermutung sehr wahrscheinlich, dass wir hier das Bild des Heros Sphyros haben, der gleich Asklepios aus der Argolis nach Athen verpflanzt worden ist. Der Hammer, σφυρίον, als Andeutung des Namens Sphyros ist durchaus analog den Vasen (κέραμοι), die der Heros Keramos auf dem bekannten Relief von der Akropolis hält, sowie den Löwinnen (λέαιναι), Hunden (κύνες) und Rindern (βοΐδια), die wir auf den Gräbern der Leaina, der Lais, des kynischen Philosophen u. der Hetäre Boidion sehen[2]. Man vergleiche noch die Mythen über Akmon, Askos, Blautes oder Heros ἐπὶ βλαύτῃ, Rhopalos, Stamnios, Sphairos, Skyphios, Skiros u. dergl. Übrigens ist es ja bekannt, dass dem Hammer ganz analoge Gegenstände, wie z. B. Speer, Axt (λάβρυς) u. s. w., zu Göttern gleichen Namens gemacht werden konnten; an anderer Stelle werde ich ausführlich erörtern, wie der zum asklepischen Kreise gehörige Gott Telesphoros durch die Personifizierung und Vergöttlichung der σικύα, des Schröpfkopfes, entstanden ist, jenes wirskungsvollen (τελεσφόρος) chirurgischen Instrumentes, dessen Umrisse als Grundlage für die Abbildungen des Telesphoros gedient haben[3].

Aber warum, wird man fragen, sind gerade

[1] Siehe die Münzen von Thessalonike in BMC. Macedonia S. 113 ff.

[1] Weiter unten.

[2] Siehe Ἐφημ. Ἀρχ. 1889 S. 80 ff.

[3] Einen Auszug aus meinem Vortrag im Verein Parnassos über dieses Thema siehe in Ἀγγ. Βλάχου Πεντηκονταετηρίς 1852-1902 (Athen 1903) S. 15-19.

der Hammer und die zwei Meissel als besonders charakteristisch für Namen und ärztliche Tätigkeit unseres Heros gewählt worden? In der alten Chirurgie wie in der neueren ist für die grosse Menge die künstliche Eröffnung (ἀνάτρησις) des Schädels stets etwas ganz erstaunliches gewesen. Dieser chirurgische Eingriff war schon in praehistorischer Zeit bekannt — das ergibt sich aus der ärztlichen Untersuchung zahlreicher Schädel der neolithischen Periode —, und ist während der ganzen griechischen, römischen, byzantinischen Zeit und auch später ununterbrochen bis auf unsere Tage ausgeübt worden [1]. Bei den alten griechischen Ärzten, unter denen Hippokrates (περὶ τῶν ἐν κεφαλῇ τρωμάτων 21) von der Trepanation wie von einer sehr bekannten Operation spricht [2], dienten als Instrumente für das erste Stadium, nämlich die Trepanation, der Bohrer (τρύπανον), und für das letzte, die sogenannte ἐκκοπή (Resektion), zwei Meissel (δύο σμιλιωτοὶ ἐκκοπεῖς) und der Hammer (κεφαλικὸν σφυρίον), also genau die Instrumente, die wir an der Seite des Heros auf unserem Relief abgebildet sehen. So lesen wir bei Oreibasios in der Beschreibung des zweiten Stadiums folgendes: *«Ἔστι δὲ ὁ ἄριστος ἐκκοπῆς τρόπος τοιόσδε·* ***δύο*** *δεῖ λαβεῖν* ***σμιλιωτοὺς ἐκκοπέας,*** *ἔπειτα τοῦ ἑνὸς τὴν ἀκμὴν εἰς τὸ δεύτερον ἢ τρίτον τρῆμα κατὰ τὴν ἑτέραν γωνίαν λελοξωμένην ἐντιθέναι, τὴν δὲ λαβὴν προστάξαι τῷ ἀντικαθημένῳ ὑπηρέτῃ ἀσφαλῶς συνέχειν ἀντερείσεως χάριν. Τοῦ δὲ ἑτέρου ἐκκοπέως ἡ ἀκμὴ ἐντιθέσθω εἰς τὸ πρῶτον τρῆμα, ἧς τὸ μὲν ὀλίγον μέρος ἔστω πρὸς ὑγιὲς ὀστέον τεταγμένον, τὸ δὲ ὠνυχωμένον πρὸς τὸ παρὰ φυσιν, ἐπείπερ ἰδίως ἐν τῇ πλήξει τέμνουσι μᾶλλον οἱ ἐκκοπεῖς, κατὰ ὃ μέρος ὠνύχωται ἡ ἀκμή. Ἡ δὲ λαβὴ ὑπὸ τοῦ ἐνεργοῦντος κρατουμένη πλησσέσθω* ***τῷ κεφαλικῷ σφυρίῳ****» κτλ.* [1]. Die zur Operation dienenden Hämmer aller Zeiten, zum Teil auch die Meissel, von denen wir Abbildungen bei Terrier und Péraire a. a. O. haben (Abb. 23, 28, 31, 40, 54, 82, 88, 188), sind in der Form den Instrumenten auf dem Relief ähnlich oder sogar gleich. Was nun das Hauptinstrument für das erste Stadium der ἀνάτρησις, den Bohrer, betrifft, so dürfen wir mit Grund annehmen, dass dies das jetzt verlorene ehemals eingesetzte kurze Instrument war, das der Heilheros des Reliefs, nach der Bildung der Finger zu urteilen, horizontal in der rechten Hand hielt. Die Blüten und Früchte des schlafbringenden Mohns in seiner linken Hand bedeuten offenbar die narkotischen u. a. Heilmittel [2], die jedenfalls bei dieser grossen und schmerzlichen Operation gebraucht wurden, um die auch den Ärzten erwünschte Gefühllosigkeit zu erzielen.

Wir haben mithin hier das Bild des zur Familie des Asklepios gehörigen Sphyros, eines speziellen Heros der Chirurgie, mit seinen charakteristischen Symbolen, den Instrumenten für den hervorragendsten chirurgischen Eingriff, auf den sich vielleicht, wie wir sehen werden, auch noch andere im Asklepieion gefundene Reliefs beziehen [3].

[1] F. Terrier et M. Péraire, L'opération du trépan (apperçu succinct de l'histoire de la trépanation du crâne dans les temps préhistoriques, dans l'antiquité, le moyen - âge et l'epoque moderne). Paris 1895. Siehe auch R. Briau, *Chirurgia* in Daremberg et Saglio, Diction. des antiq. S. 1110.

[2] Vgl. auch Θ. Ἀρεταῖος, Ἡ χειρουργία παρ' Ἕλλησιν (Athen 1864) S. 15.

[1] Oeuvres d'Oribase, Ausg. Bussemaker und Daremberg, IV S. 158 f. Über den *Kopf*hammer sprechen auch Celsius, Paul Aegin. u. a. Siehe Terrier-Péraire a. a. O. S. 50 f.

[2] Dioscur. Περὶ ὕλης ἰατρικῆς Δ', ξε' (ed. Kühn S. 554); «Κοινὴ δὲ αὐτῶν (τῶν μηκώνων) δύναμις ψυκτική, ὅθεν τὰ φύλλα καὶ αἱ κωδίαι καθεψηθεῖσαι ὑπνοποιοῦσι . . . καταπλάσσεται δὲ ἐπὶ τῶν ἀγρυπνούντων μεθ' ὕδατος κατὰ τοῦ μετώπου καὶ τῶν κροτάφων. Ὁ δὲ ὀπὸς καὶ αὐτὸς ψύχων ἐπιπλέον ... καὶ ὑπνοποιός.... Πλείων δὲ ποθεὶς βλάπτει. ποιῶν ληθαργικούς». — Oribas. Ἰατρικῶν συναγωγῶν βιβλ. ΙΕ', 1: «μήκωνος πάσης ἡ δύναμίς ἐστι ψυκτική, ἀλλὰ τῆς μὲν κηπευομένης ὑπνῶδες μετρίως τὸ σπέρμα . . . Τῶν δὲ ἀγρίων ἡ ἑτέρα φαρμακωδεστάτη πασῶν ἐστι, καὶ κατὰ τὸ σπέρμα καὶ κατὰ τὰς κωδίας καὶ κατὰ τὰ φύλλα καὶ κατὰ τὸν ὀπόν. Ἰσχυρῶς γὰρ ψύχει, μέχρι νάρκης ἄγουσα καὶ νεκρώσεως . Siehe auch I S. 42, 251, 291, 371-388. II 361-363. V 628 ders. Ausg. von Oreibas.

[3] Siehe Ziehen: Ath. Mitth. Bd. XVII S. 232 Abb. 3 ff.

51. N° 1354 (Taf. XXXIV)

Asklepios, Epione und Adorant («aus dem Kriege errettet») mit seiner Familie auf einem Relief aus dem Athener Asklepieion[1].

Ein 0,39 hohes und 0,46 breites Relief in einem aus Parastaden, Epistyl, Koronis und Akroterien gebildeten Rahmen, unvollständig an der oberen linken Ecke über den Köpfen der Adoranten. Pentelischer Marmor. Die Komposition ist gelungen, die Ausführung aber die gewöhnliche des III. Jahrh. v. Chr.

Auf der rechten Seite sitzt *Asklepios* n. l. auf einem Throne mit Rücken- und Armlehne; letztere trägt an der Spitze einen Widderkopf und ruht auf einer kauernden Sphinx. Die rechte Hand des Gottes, der mit nacktem Oberkörper abgebildet ist, liegt auf den Knien, die linke auf der Kante der Rückenlehne, auf die auch ein Zipfel seines Himation heraufgenommen ist. Im ganzen bildet die Figur eine getreue Kopie eines der Götter im Parthenonfriese[2]. Unter dem Throne ringelt sich n. r. die Schlange zusammen.

Vor Asklepios steht mit r. Standbeine, halb nach links gewandt, eine matronale Göttin, *Epione,* in einem kurzärmeligen, gegürteten Chiton und einem Obergewand, das vom Kopfe herabfallend und den Unterkörper umhüllend auf dem Bauche ein dreieckiges Apoptygma bildet. Die rechte Hand lüpft in der Höhe des Gesichtes den Peplos, der linke Arm hängt, vom Obergewand ganz verhüllt, lose herab.

Den Göttern nahen von links in der gewöhnlichen Kleidung *vier Adoranten,* die ersten zwei Männer, von denen der zweite etwas kleiner ist, dann eine Frau mit einem kleinen Mädchen. Alle erheben die rechte Hand zum Gebete. Sämtliche Gesichter der Figuren sind von einem Fanatiker weggeschlagen, auch die Füsse der beiden Götter abgebrochen.

Auf dem Epistyl steht, rechts zu drei Vierteln noch erhalten, folgende Inschrift:

. . . . ΩΘΕΙΣΕΚΩΜΠΟΛΕΜΩΝΚΑΙΛΥΤΡΩΘΕΣ
. . . . ΩΝΕΛΙΕΥΘΕΡΩΘΓ//////////////////////KEN
[ὁ δεῖνα τοῦ δεῖνα σ]ωθεὶς ἐκ ⟨τ⟩ῶμ πολέμων καὶ λυτρωθε⟨ὶ⟩ς
[τῶν δεινῶν καὶ κινδύν]ων ἐλ(ι)ευθερωθε[ὶς ἀνέθη]κεν[1].

Diese Inschrift besagt, dass das Relief der Epione und dem Asklepios von dem ersten Adoranten gestiftet worden ist, der aus dem Kriege und allen möglichen drohenden Gefahren entronnen jetzt mit seiner ganzen Familie (wie es scheint mit Frau, Sohn und Tochter) sich den Göttern naht, um ihnen für seine Errettung zu danken.

Man vergleiche das oben (S. 347 ff.) behandelte Relief der öffentlichen Ärzte und des Strategen Antiphilos, sowie die Inschrift aus dem Athener Asklepieion Νι . . . . άνορος Σ . . . . ἴδης σωθεὶς ἐκ μεγάλου κινδύνου, Ἀσκληπιῷ καὶ Ὑγιείᾳ εὐχήν[2] und die in Syra[3] gefundenen Inschriften von Seeleuten, die dem Asklepios für ihre Errettung aus Seegefahr danken, aller-

[1] Bibliographie:
P. Girard: Bull. Corr. Hell. I (1877) S. 157 N° 4.
Duhn: Archaeol. Zeitung 1877 152 N° 32.
P. Girard: Bull. Corr. Hell. II (1878) S. 83.
Sybel, Katal. der Sculpturen zu Athen (1881) S. 294 N° 4013.
P. Girard, L'Asklépieion d'Athènes (1882) S. 89.
CIA. II 3, 1474.
A. Körte: Ath. Mitt. XVII (1893) S. 239.
Ι. Σβορῶνος: Journ. d'Arch. num. IV (1901) S. 381 Abb. 17.
Arndt-Amelung, Photographische Einzelaufnahmen, Serie V (1902) S. 11 N° 1229 (Löwy).
Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Α' (1908) S. 237 N° 1354.

[2] Svoronos a. a. O.

[1] Zur Ergänzung dient der an diese Inschrift anklingende berühmte Ἀκάθιστος ὕμνος (auf die Befreiung Konstantinopels von der Belagerung der Avaren 526 n. Chr.):
Τῇ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ τὰ νικητήρια
Ὡς λυτρωθεῖσα τῶν δεινῶν εὐχαριστήρια
Ἀναγράφω Σοι ἡ πόλις Σου, Θεοτόκε
Ἐκ παντοίων με κινδύνων ἐλευθέρωσον u.s.w.

[2] Ἀθήναιον Ε' S. 156 N° 9.

[3] Κ. Στέφανος, Ἐπιγραφαὶ τῆς νήσου Σύρου. S. 80 ff.

dings in späterer Zeit, in der der Gott nicht nur in Krankheiten, sondern auch in irgendwelcher anderer Not als Beschützer betrachtet wurde [1].

Nach P. Girard soll das Relief wahrscheinlich aus römischer Zeit stammen; mir scheint es kaum jünger als das III. vorchristliche Jahrhundert.

52. N° 1355 (Taf. XL 3)

Epione und zwei Adoranten, Teil eines Reliefs aus dem Athener Asklepieion [2].

Zwei an einander passende Stücke pentelischen Marmors, die den linken Teil eines Weihreliefs in einem Rahmen mit Parastaden bildeten und bei den Ausgrabungen im Athener Asklepieion gefunden worden sind. Jetzige Höhe 0,35, Breite 0,26. Kunst des IV. Jahrh. v. Chr.

Rechts steht mit linkem Standbein in Frontansicht *Epione* als matronale Göttin. Sie trägt einen Chiton und einen den Kopf bedeckenden und den ganzen Körper verhüllenden Überwurf, unter dem auch die zur Brust erhobene rechte Hand verborgen ist, während die linke herunterhängt und eine Falte des Überwurfs fasst.

Zur Göttin treten von links *zwei Adoranten* in der gewohnten Kleidung heran. Der erste, ein Mann, lässt die rechte Hand untätig herunterhängen, die linke streckt er vor; die ihm folgende Frau, die das Haar aufgebunden trägt und mit Chiton und Überwurf bekleidet ist, hält die rechte Hand unter dem Überwurf vor der Brust erhoben.

[1] Aristid. I 68 und 468. — P. Girard, L'Asklépieion S. 91.

[2] Bibliographie:

P. Girard: Bull. Corr. Hell. I (1877) S. 158 N° 8 (das obere Stück), N° 9 (das untere Stück).

Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου A' S. 237 N° 1355.

53. N° 1356 (Taf. L)

Hygieia und vier Adoranten auf einem Relief aus dem Athener Asklepieion [1].

Rechte Seite einer Reliefplatte in einfacher Umrahmung, bei den Ausgrabungen im Athener Asklepieion gefunden, 0,43 hoch, 0,30 breit. Mässige Arbeit des III. Jahr. v. Chr. Pentelischer Marmor.

In der Mitte steht in Frontansicht eine jungfräuliche Göttin, *Hygieia*, mit dem rechten Fusse auftretend; Kopf, rechte Schulter und ein Teil der rechten Seite fehlen. Sie trägt einen dünnen kurzärmeligen, gegürteten Chiton, der von ihrer linken Schulter hinuntergleitet und so diese und einen Teil der Brust unbedeckt lässt. Über dem Chiton hat sie einen den Unterkörper verhüllenden und auf dem Bauch ein dreieckiges Apoptygma bildenden Überwurf. Mit der linken Hand lüpft sie das Gewand in der Höhe des Gesichtes; die rechte ist weggebrochen. Links vor der Göttin steht ein vierkantiger *Altar* mit dreieckigem Giebel und bei ihm, von rechts kommend und die Göttin anbetend, *vier Adoranten*, nämlich vorn zwei kleine Mädchen, ganz in ihre Gewandung eingehüllt, und hinter ihnen eine Frau und ein Mann, die rechte Hand erhebend. Der Körper des Mannes verdeckt die rechte Parastas des Rahmens.

54. N° 1357 (Taf. XLVI)

Asklepios (?) einen andern Gott empfangend, Relief aus dem Athener Asklepieion [2].

Linke Seite einer Reliefplatte aus pentelischem Marmor, 0,25 hoch, 0,14 breit. Nur oben

[1] Bibliographie:

P. Girard: Bull. Corr. Hell. I (1877) S. 158, 6.

Duhn: Archæol. Zeitung 1877 S. 151 N° 29.

Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen (1881) S.297 N° 4032.

Arndt-Amelung, Photographische Einzelaufnahmen, Serie V (1902) S. 10 N° 1226 (Löwy).

Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου A' S. 137 N° 1356.

[2] Bibliographie

Duhn: Archäol. Zeitung 1877 S. 142, 4.

ein Rahmenstreifen, die Seiten ohne Parastaden. Wir sehen einen Gott oder Heros, n. r. stehend und mit dem linken Fusse auftretend, während der rechte zurückgeführt ist. Er trägt ein Himation, das den rechten Arm bloss lässt. Während er mit der linken Hand einen Teil des bis auf die Erde fallenden Himation festhält, begrüsst er mit der ausgestreckten rechten eine andere Figur, von der nur die Hand und ein Stück des Unterarms erhalten ist. Das Fehlen jeden Symbols (Stabes, Schlange) und besonders der Ausdruck des Gesichtes und die Form des Bartes sprechen nicht für Asklepios, wie Duhn die Figur genannt hat; vielleicht gehört das Relief gar nicht in den asklepischen Kreis. Der das Ende des V. Jahrhundert verratende Stil ist streng, schön und ausdrucksvoll, die Zeichnung in der Stellung des Gottes und der Faltengebung des Himation vorzüglich.

55. N° 1358 (Taf. XLVI)

Hygieia und Asklepiosdiener kommen nach Athen und werden von Telemachos aus Acharnai empfangen [1].

Rechtes Seitenstück einer auch oben unvollständigen Reliefplatte; es fehlt zudem ein kleines Stück der Ecke rechts unten. Jetzige Höhe 0,36, Breite 0,18. Ausgezeichnete, feine Arbeit aus dem Ende des V. Jahrh. Pentelischer Marmor.

Auf einem vorspringenden Streifen der Platte, der den Fussboden bezeichnet, steht n. l. ein *bärtiger Mann* mit Porträtzügen. Er tritt mit dem vorgestreckten rechten Fusse auf und hat um die Haare ein Band geschlungen; sein kurzer, nur bis zu den Knien reichender Chiton lässt den Oberkörper unbedeckt und fällt vom Gürtel wieder herunter, wie bei den sich zum Opfer rüstenden Figuren. Doch ist über den Oberkörper eine Chlamys geworfen, die von der linken Schulter über den Arm zur rechten Hüfte und von da über den vorgestreckten rechten Arm geht, von dem sie wieder nach vorn herunterhängt. Die rechte Hand hielt, nach der Bildung der Finger zu urteilen, die nur in Farbe ausgeführten Zügel von *zwei* dem Manne gegenüber stehenden *Wagenpferden,* von denen nur die Köpfe mit einem kleinen Stück des Halses erhalten sind. In der linken Hand hielt er bei der Hüfte einen konischen Hut wie die Athener Ritter.

Im Hintergrunde, genau hinter den Pferdeköpfen, schreitet auf felsigem Boden, der in der Höhe der Pferdehälse liegt, nach links, wie ruhig ansteigend, eine Adorantin oder vielleicht eher eine *jugendliche Göttin* (jetzt ohne Kopf), ganz in ein Himation gehüllt, die linke Hand fast im rechten Winkel vorgestreckt; die rechte war, soweit der jetzige Zustand noch erkennen lässt, vielleicht vor der Brust unter dem Himation erhoben.

Die Oberfläche der Platte ist rechts von den Figuren merkwürdig ungleich; vielleicht soll damit der Abhang eines Hügels oder Berges[1] angedeutet werden, von dem der Fels, den die Göttin hinanschreitet, einen Vorsprung bildet.

Die Darstellung ist bisher von allen als rätselhaft betrachtet worden: « Le sujet reste inexplicable », meint Staïs, der letzthin wieder eine Beschreibung gegeben hat. Trotzdem glaube ich eine Erklärung vorschlagen zu können.

Aus N° 1351 haben wir gelernt, dass im Athener Asklepieion ausser den direkt auf die

Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen (1881) S. 312, 4325.
Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Α΄ S. 237, N° 1357.

[1] Bibliographie
Duhn: Archæol. Zeitung 1877, S. 161 N° 69.
Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen S. 311, Nr 4311.
V. Staïs, Marbres du Musée National I S. 189 N° 1358.
Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθν. Μουσ. Α΄ S. 237 N° 1358.

[1] Duhn äussert darüber a. o. O.: «Merkwürdig ist, dass die Grundfläche gegen den erhobenen Rand r. sich nicht scharf abhebt, sondern sanft ansteigend in denselben übergeht». Staïs gebraucht den Ausdruck «sol irrégulier et rocheux»; Sybel: «Grund eingetieft und zum Rahmen vorkehlend».

Verehrung des Asklepios bezüglichen Denkmälern auch andere standen, die die Geschichte seiner Verehrung behandelten. Nun wissen wir aus der attischen Inschrift, die die Annalen des Asklepieion enthält und u. a. die Ankunft des Gottes in Athen unter Astyphilos (420/19 v. Chr.) und die Einrichtung seines Kults unterhalb der Akropolis erzählt, dass Asklepios, im Zeahafen von Piræus gelandet und in Athen in das Eleusinion unter der Akropolis geführt, von seiner Heimat einen Diener kommen liess, und dass dieser auf *einem Wagen* fahrend von Telemachos aus Acharnai begrüsst wurde [1].

S. Dragumis, dem wir die vollständigste Lesung der Inschrift verdanken, las richtig statt δ⟨ρ⟩ά(κοντα) «διά(κονον)», also Neokoros, Gehilfe und Wächter nicht nur des Heiligtums, sondern auch der Schlange. Die Lesung ἐφ' [ἅρματος] wird, ob es sich nun um eine Schlange oder um ἱερά handelt, von analogen alten Stellen gestützt. So erzählt Pausanias von Asklepios in Sikyon (10,3): «φασὶ δέ σφισιν ἐξ Ἐπιδαύρου κομισθῆναι τὸν θεὸν ἐπὶ ζεύγους ἡμιόνων, δράκοντι εἰκασμένον, τὴν δὲ ἀγαγοῦσαν Νικαγόραν εἶναι Σικυωνίαν, Ἀγασικλέους μητέρα, γυναῖκα δὲ Ἐχετίμου». Eine der Heilinschriften in Epidauros spricht von dem schwindsüchtigen Thersandros aus Halieis, der im Traum den Asklepios auf einem von Schlangen gezogenen Wagen nach Halieis in der Hermionis fahren sah und infolgedessen in dieser seiner Vaterstadt ein Heiligtum des Asklepios gründete [2]. In einer delphischen Inschrift [3], die von der Übertragung des heiligen Feuers von Delphi nach Athen handelt, heisst es «ἀγαγὼν δὲ καὶ τὸν τρίποδα ἐφ' ἅρματος, ἀξίως τοῦ τε θεοῦ καὶ τοῦ ἁμετέρου δάμου καὶ ἁμῶν». Manche Münzbilder endlich zeigen uns Heiligtümer auf Wagen fortgeführt [1].

Demgemäss sehe ich in den vor den beiden Wagenpferden auf unserem Relief stehenden und ihre Zügel fassenden Manne den Telemachos aus Acharnai, der dem auf dem Wagen fahrenden Diener des Asklepios begegnet.

Gerade die eigentümliche Kleidung des Mannes, von dem Duhn sagt, er sehe aus, als wolle er bei einem Opfer ministrieren, passt sehr wohl auf Telemachos, der sich in anderen Inschriften rühmt, er habe zuerst dem Asklepios Heiligtum und Altar nach göttlicher Weisung gegründet [2]. Die unmittelbar über dem Wagen sichtbare felsige Höhe betrachte ich als die Anhöhe, auf der das Eleusinion ὑπὸ τῇ πόλει gelegen war, in dem Asklepios die Weihen empfing, oder noch eher als das Plateau unter der Akropolis, auf dem das Asklepieion lag. Die diese Höhe hinansteigende jugendliche Gestalt fasse ich als die mit dem Tempeldiener nach Athen gekommene *Hygieia*, und den unregelmässigen Boden auf dem Grunde des Reliefs möchte ich als Bild der oberhalb des Eleusinion und Asklepieion sich erhebenden Akropolis deuten.

Staïs teilte mir die Vermutung mit, dass zu diesem Relief das neben ihm abgebildete Stück unter N° 1360 (Taf. XXXIV 3, siehe unten S. 280) gehören könnte, das gleichzeitig im Asklepieion gefunden wurde und den Asklepios in einer eigentümlichen Stellung, wie in tiefe

[1] CIA II 1649. A. Köerte: Ath. Mitth. XXI (1896) S. 341. P. Foucart. Les grands mystères d'Eleusis und besonders Σ. Δραγούμης, Ὁ Ἀσκληπιὸς ἐν Ἀθήναις: Ἐφημ. Ἀρχαιολ. 1901 S. 107: «[ἀ]νελθὼν (Ζ)εό(θ)[εν] [μυστηρ]ίοις τοῖς μεγά[λοις κατ]ήγετο ἐς τὸ Ἐ(λ)[ευσίνιο]ν καὶ οἴκοθεν [μεταπεμ]ψάμενος διά(κ)[ονον ἤγ]αγεν δεῦρε ἐφ' (ἅ)[ρματος] Τηλ[ε]μάχου [ἀπ]α[ντήσαντο]ς· ἅμα ἦλθεν Ὑ(γ)[ίεια κα]ὶ οὕτως ἱδρύθη [τὸ ἱερὸ]ν τόδε ἅπαν ἐπὶ [Ἀστυφί]λου ἄρχοντος Κυ[δαντίδου]».

[2] Inscriptiones Græcae IV 952, 65. Vergl. Benson: Classical Review 1893 S. 185 und Svoronos: Journ. int. d'Arch. num. X (1907) S. 26, 1.

[3] BCH. XVIII S. 92. — Curtius: Arch. Anzeiger 1895 S. 109 ff.

[1] Siehe z. B. BMC. Alexandria Taf. XXX, 552-554. — Dattari, Numi Alexandrini Taf. XXVIII, 1103, 1108. — BMC. Ionia, S. XIII, 13 usw.

[2] CIA II 1050: Τ]ηλέμαχος ἱδρύσατο τὸ [ἱερ]ὸν καὶ τὸν βωμ[ὸν τῷ Ἀσσκλη]πιῷ πρῶ[τος .... τ]οῦ Ἀσσ[κληπιοῦ ...] .... ταῖ]ς Ἀσσ[κληπιοῦ --. — Ebend. 1442: [Τηλέμαχ]ός σε ἱέρωσε Ἀσκληπιῷ ἠδὲ ὁμοβώμοις πρῶτος ἱδρυσάμενος θυσίαις θείαις ὑποθήκαις. Siehe auch 1443.

Gedanken versunken, abbildet. Marmor und Arbeit würden dafür sprechen. Wenn diese Vermutung richtig sein sollte—was sich leider nicht feststellen lässt, da die beiden Stücke jetzt mit Gips ergänzt und eingemauert sind —, dann hätten wir damit auch die Hauptperson des ganzen Mythus, den in Athen eingesetzten Asklepios, wie er über die Zukunft seines Heiligtums und Kults und seine Aufgaben in Athen nachsinnt, während die von ihm herbeigerufene Hygieia soeben mit dem Gehilfen seines Kults eingetroffen ist und zu ihm heraufkommt.

Der Stil beider Reliefstücke gehört den letzten Jahren des IV. Jahrh. v. Chr. an und zeigt—wenn meine Erklärung richtig ist—, dass nach der i. J. 420/19 erfolgten Gründung des Asklepieion Telemachos aus Acharnai,[1] der den Gott empfangen hatte, oder auch die Priester des Heiligtums auf die Einsetzung des Gottes bezügliche Typen dort aufgestellt haben. Vielleicht haben wir unter die «sehenswürdigen» Stücke des Asklepieion, von denen Pausanias (I 21, 7) spricht, auch diese wirklich schönen Reliefs zu rechnen.

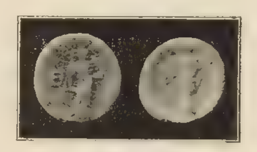
56. N° 1359 (Taf. XLVI)

Apollon als Kitharoede,
Relief aus dem Athener Asklepieion [2].

Linke Ecke eines von einem Rahmen aus Parastaden, Epistyl und Koronis umgebenen Reliefs. Höhe 0,38, Breite 0,21.

Apollon als Kitharöde steht halb nach rechts. Er tritt mit dem linken Fusse auf, während der rechte zurückgesetzt ist. Seine Kleidung besteht aus einem Kitharödenchiton, einem gegürteten, bis zur Hälfte der Oberschenkel reichenden Überwurf und einer von den Schultern über den Rücken hängenden langen Chlamys. Den mit reichem, zu einem Schopf aufgebundenem Haare und langen Locken geschmückten Kopf neigt er zu seiner aussergewöhnlich langen Lyra, die er mit der rechten Hand hoch an die Schulter hält, während die linke mit den Fingern die Saiten berührt. Der Tragriemen für die Lyra hängt auf der linken Hüfte des Gottes. Das Gesicht, der rechte Arm, des linke Bein, zum Teil auch das rechte, von der Mitte des Unterschenkels an, sind abgebrochen.

Das Erscheinen eines Apollobildes im Asklepieion erklärt sich aus der Eigenschaft des Gottes als Vaters des Asklepios; auf Bronzemünzen von Epidauros (Abb. 148 nach einem Ex. des Numism. Museums in Athen)[1], die dem III. Jahrh. v. Chr., wie auch das Relief, angehören, sehen wir auf der einen Seite Hygieia eine Schlange tragend, auf der anderen einen Typus Apollons als Kitharöden, ähnlich wie ihn das Relief zeigt. Auf diesem standen in dem jetzt verlorenen Teile auch andere Mitglieder der Familie des Asklepios.


Abb. 148.

57. N° 1360 (Taf. XXXIV 3)

Sinnender Asklepios,
Relief aus dem Athener Asklepieion [2].

Ein aus zwei Stücken zusammengesetzter, an allen Seiten unvollständiger Teil eines Re-

[1] Über den Demos des Telemachos s. Kirchner, Prosopographia attica II N° 13561.

[2] Bibliographie:
Duhn: Archäol. Zeitung 1877 S. 158 N° 56.
Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen S. 311 N° 4312.
Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθν. Μουσείου Α' S. 237, 1359.

[1] Siehe auch Imhoof-Gardner, Numism. Comment. on Pausanias S. 44, 4, wo ein gleiches Stück aus der Sammlung von Kopenhagen erwähnt wird.

[2] Bibliographie:
Duhn: Arch. Zeitung 1877 S. 163 N° 73.
Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen S. 300 N° 4066.
Arndt-Amelung, Photographische Einzelaufnahmen, Serie V (1902) S. 17 N° 1239 (Löwy).
V. Staïs, Marbres et bronzes du Musée National I S. 189, 1360.
Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθν. Μουσείου Α' S. 238, 1360.

liefs, 0,14 hoch, 0,20 breit. Pentelischer Marmor. Beste und feinste Arbeit aus dem Ausgang des V. Jahrh. v. Chr. In technischer Hinsicht ist es nicht unwahrscheinlich, dass das Stück zu dem S. 278 unter 55 N° 1368 beschriebenen Relief gehört.

Auf einem Throne, von dem nur noch der ausgeschweifte Oberteil der Rückenlehne erhalten ist, sitzt nach r. ein bärtiger Mann, den Körper und noch mehr den mit einem Stirnband geschmückten Kopf nach vorn neigend. Mit beiden Händen, deren Finger in einander geschlungen sind, umfasst er das eine seiner Kniee. Den Körper umhüllt ein Chiton mit kurzen Ärmeln, und von der linken Schulter hängt vorn und hinten ein bis zu den Knieen reichendes Himation, das hier von den herumgelegten Armen umfasst wird. Die Augenlieder scheinen gesenkt, der Blick jedoch ist nach vorn gerichtet. Die ganze Stellung entspricht einem in tiefes Nachdenken versunkenen Manne.

Duhn bezeichnet die Figur nicht als Asklepios, vielmehr erinnert ihn die Haltung an Odysseus, wie ihm Eurykleia die Füsse wäscht, aber er will die Figur nicht so benannt wissen. Auch Sybel schreckt vor einer definitiven Deutung zurück. Löwy dagegen bezeichnet den Mann als Asklepios in der Haltung eines Arztes, der mit Aufmerksamkeit einem kranken Adoranten zuhört. Staïs schliesslich setzt hinter die Bezeichnung Asklepios ein Fragezeichen und nennt das Bild ein «sujet obscur»[1].



Abb. 149.

Meines Erachtens entscheidet nicht so sehr der Fundort wie die grosse Ähnlichkeit des Kopfes mit zahlreichen Köpfen auf gewissen Münzen von Epidauros (Abb. 149) für Asklepios.

[1] Kastriotis nennt die Figur Asklepios und schreibt, er sei nach Löwys Meinung dargestellt als ein Arzt, der durch Massage einen kranken Fuss heilt, von dem die geschwollenen Venen zu sehen sind. Doch hat K. hier übersehen, dass Löwy dies von einem anderen Denkmal aus dem Amyneion von Athen sagt (Ath. Mitt. 1893 Taf. XI), nicht aber von dem vorliegenden Relief.

Über die weitere Deutung der Haltung und die Ergänzung des ganzen Bildes ist schon das nötige bei der Erklärung des Reliefs unter N° 1358 gesagt worden, von dem das vorliegende vielleicht einen Teil bildete.

58. N° 1361 (Taf. L)

Zwei Söhne des Asklepios und Familie von sechs Adoranten auf einem Relief aus dem Athener Asklepieion[1].

Reliefplatte aus pentelischem Marmor, aus zwei Stücken zusammengesetzt, an der oberen rechten Seite und der unteren rechten Ecke unvollständig. Höhe 0,59, Breite 0,58. Ziemlich sorgfältige Arbeit des IV. Jahrh. v. Chr.

Die Darstellung wird von einem Rahmen aus Parastaden, Epistyl, Koronis und Stirnziegeln umgeben. Wir sehen von links nach rechts eine *Familie von sechs Adoranten* nahen, Mann, Frau und vor ihnen vier kleine Kinder, von denen mindestens zwei Knaben sind, alle in der gewöhnlichen Kleidung und Haltung der Athener Adoranten abgebildet, indem sie unter dem Gewande die rechte Hand zum Gebete zu den vor ihnen stehenden zwei Söhnen des Asklepios (*Podaleirios* und *Machaon*) erheben. Der erstere von diesen, ganz unbekleidet, steht auf dem rechten Fusse und erhebt seine rechte Hand sehr hoch über die Adoranten (s. unten), während er sich mit dem linken Ellbogen auf eine ganz dünne Stütze lehnt, von der noch ein kleines Stück vom unteren Teil erhalten ist. Um

[1] Bibliographie:

P. Girard: Bull. Corr. Hellénique I (1877) S. 167 N° 69 (das linke Stück?).

Duhn: Archaeol. Zeitung 1877 S. 148 N° 19.

Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen S. 291 N° 4003.

Ziehen: Ath. Mitt. 1892 S. 248.

Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Α΄ S. 238 N° 1361.

den linken Arm ist auch sein Himation geschlungen. Der ganze Oberkörper von der Brust an ist verloren, mit Ausnahme des Ellbogens der erhobenen rechten, sowie der nach unten gehenden linken Hand. Noch grössere Zerstörung hat der folgende Heros erlitten, von dem nur der Unterkörper noch übrig geblieben ist; er steht nach l. mit gekreuzten Füssen und stützt sich auf einen nicht plastisch ausgeführten Stab, der in die rechte Achselhöhle eingesetzt ist, und trägt eine hinter und vor seinen Beinen herunterhängende Chlamys. Hinter diesen beiden Heroen stand wahrscheinlich in dem jetzt verlorenen rechten Teile der Darstellung noch mindestens eine weitere Göttergestalt.

Das bemerkenswerteste an diesem Bilde ist die lebhafte Erhebung der Hand bei dem ersten Asklepiossohn, Machaon oder Podaleirios. Höchst wahrscheinlich bedeutet sie auch hier nichts anderes als den wohlwollenden Schutz, den die Götter den unter der Hand stehenden Adoranten gewähren wollen (S. 258), wenngleich die Hand hier aussergewöhnlich hoch gehalten ist. Der gleiche Typus eines Heros findet sich auf einer unter Tribonianus Gallus (251-254 n. Chr.) geschlagenen Münze der paphlagonischen Abonoteichiten (Abb. 150), die ihren Namen in Ionopoliten änderten auf Betreiben des berüchtigten Charlatans Alexandros, der in diese seine Vaterstadt den Kult des neuen Asklepios Glykon einführte. Der Typus auf dieser nur in einem Exemplar bekannten Münze[1] mit dem noch unerklärten Namen ΖΕΦΥΡΙϹ zeigt wie das hier besprochene Relief einen bartlosen, ganz unbekleideten Heros, der mit dem rechten Fusse auftretend seine rechte Hand sehr hoch ausstreckt und sich mit dem Ellbogen des linken Armes, von dem eine Chlamys herabhängt, auf eine einem Baumstamm ähnliche Stele lehnt; die linke Hand hält vielleicht eine Schale. Die besagte Stele ist bisher verkannt worden, da der ungeschickte Stempelschneider sie übermässig kurz gearbeitet hat, sodass sie nicht bis zur Bodenlinie reicht, auf der die Füsse des Heros stehen, und das nur, weil er den Raum unter der Stele noch für die Aufschrift brauchte. Mit Hinsicht darauf, dass der Name ΖΕΦΥΡΙϹ, der als Männername vorkommt, mit dem des Gottes des Zephyrwindes identifiziert werden kann, vermutete Imhoof-Blumer, es handele sich um ein Bild dieses Gottes. Wir haben jedoch in diesem Typus kein einziges für die Windgötter charakteristisches Merkmal, das eine solche Vermutung unterstützen könnte. Babelon, der die Münztypen der Abonoteichiten in ihrer Gesamtheit untersucht hat, hat mit Recht angenommen, dass der Typus, wie auch die übrigen der Stadt, sich auf den hervorragendsten Lokalkult, den des neuen Asklepios Glykon, bezieht; doch täuschte er sich darin, dass er glaubte, der Heros trage eine Schlange um den linken Arm gewunden. Wenn wir bedenken, dass dieser Typus gewiss von dem Typus des Machaon oder Podaleirios unseres Reliefs kopiert ist, dass ferner der Schwindler Alexandros, der Begründer der Verehrung des neuen Asklepios Glykon, den er mit sich selbst identifizierte, sich einen Sohn des *Podaleirios* nannte[1], den wiederum der Name und die Sagen, dass er aus der *Astasia* den *Okypus* (= Schnellfüssigen) zeugte[2] und die fussleidenden Patienten «schneller als der Gedanke» machte[3], mit der Kraft der Füsse verbinden, so können wir leicht verstehen, welcher Gedankengang den Alexandros, der für den neuen Asklepios den Namen



Abb. 150.

[1] Imhoof-Blumer: Zeitschrift f. Num. XX S. 269 N° 1 Taf X, 1 und Revue Suisse de Numism. 1895 S. 306. — E. Babelon, Le faux prophète Alexandre d'Abonotichos: Rev. Num. 1900 S. 19, Abb. 2.

[1] Lucian. Ἀλέξανδρος 11.
[2] Lucian. Ὠκύπους 1.
[3] Quint. Smyrn. 9, 461-466.

Glykon (=Versüsser) entsprechend dem -epios (= mild) in Asklepios wählte, dazu führte, unter der Form des Podaleirios einen Sohn oder Begleiter *Zephyris* des neuen Asklepios zu bilden. Der Windgott Zephyros galt als der schnellste der Winde[1], er war der Gemahl der *Podarge*, der flüchtigsten unter den Harpyien, aus der er Xanthos und Balios zeugte, die schnellfüssigsten der Pferde. Andererseits wissen wir, dass die antike Heilkunst als eine ihrer Grundlagen das Studium des Einflusses der Winde auf den Menschen betrachtete[2], und dass unter diesen der Zephyros als εὐδιεινὸς καὶ ἥδιστος[3], ἤπιος und ἥσυχος galt, er, den nach Homer

Ὠκεανὸς ἀνίησιν ἀναψύχειν ἀνθρώπους[4].

Somit vermute ich: der Charlatan Alexandros oder seine Nachfolger in der Priesterschaft des in Abonoteichos verehrten neuen Asklepios haben den Zephyris nach dem athenischen Podoleirios, einem Spezialheros der Diagnostik[5], geschaffen als eine Personifikation der erfrischenden Kräfte des Zephyros, die der Menschen Gesundheit stärken und sie folglich beweglicher und schnellfüssiger machen, ebenso wie ihr Glykon im Grunde nichts weiter ist als eine andere Benennung für den *milden* (ἤπιος) Asklepios, der die körperlichen Schmerzen der Menschen versüsst (γλυκαίνει).

59. N° 1362 (Taf. XL 1)

Asklepios, Epione (?), zwei ihrer Söhne, junger Hierodule und Adoranten (Vater mit zwei Söhnen und Frau) auf einem Relief aus dem Athener Asklepieion[6].

Grosses Mittelstück eines Reliefs, das bei den Ausgrabungen im Athener Asklepieion gefunden wurde. Von dem architektonischen Rahmen, der das Relief umgab, sind die Parastaden verloren, aber das zweiteilige Epistyl (ohne Koronis) ist erhalten. Höhe 0,61, erhaltene Breite 0,47. Pentelischer Marmor. Arbeit aus dem Ende des IV. Jahrh. vor Chr.

Links ist der Unterkörper (Beine) eines halb n. r. sitzenden Asklepios erhalten, auf einem Throne mit gedrechselten Füssen. Die von einem Himation umhüllten Füsse des Gottes ruhen auf einem von Löwentatzen getragenen Schemel; die linke Hand hängt vor den Knieen herunter, auf denen ein nicht erkennbarer Gegenstand liegt. Vor dem Gotte steht ein *vierkantiger Altar* mit niedriger Basis und einer Deckplatte, die an den Ecken mit Reliefblumen geschmückt ist. Der Altar ist so gebildet, dass er fast in der Diagonale zu sehen ist, und liegt in einer Achse mit dem sitzenden Asklepios, sodass man erkennt, dass dieser in der Mitte verschiedener anderer Göttergestalten dargestellt war. In der Tat ist denn auch mitten vor seinem Throne auf der Erde noch der Rest eines Schemels und darauf ein Fuss, zu sehen der vielleicht zu einer *Epione* gehört, die auf einem Throne zur Rechten des Asklepios, also direkt vor dem Beschauer, sass. Im Hintergrunde ferner, hinter den Knieen des Asklepios, ist die linke Hälfte von dem Körper eines seiner *Söhne* erhalten; er steht in Frontansicht und stützt sich auf den in die linke Achselhöhle eingesetzten Stab, wie wir das oft bei Asklepios selbst beobachten; unmittelbar unter der Achselhöhle, wo das Himation eingeklemmt ist, sieht man seine rechte Hand den Stab fassen. Rechts von dieser Figur steht dem Beschauer zugewandt und mit rechtem Standbein ein *zweiter Sohn* des Asklepios, mit einer über die linke Schulter geworfenen Chlamys bekleidet, die auf den vorgestreckten linken Arm

[1] Hom. Il. T 415.
[2] Hippocr. Περὶ ἀέρων, ὑδάτων, τόπων 1 ff.
[3] Aristot. Προβλ. 26, 31.
[4] Hom. Od. δ 568 (ähnlich auch die meisten späteren Dichter).
[5] Thrämer, Podaleirios: Roschers Myth. Lex. S. 2587.
[6] BIBLIOGRAPHIE:
Duhn: Archäol. Zeitung 1877 S. 147, 16.
Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen (1881) S. 295, 4018.
Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Α′ S. 238 N° 1362.

herabfällt und die linke Körperhälfte bedeckt. Seine rechte Hand ist nach unten geführt; das linke Unterbein verdeckt der davor stehende Altar.

Von rechts tritt zum Altar ein in Frontansicht gegebener *kleiner Hierodule*, der einen Hammel an den Hörnern führt und ein nur den Unterkörper bekleidendes Himation trägt. Hinter ihm steht ein bärtiger *Mann* als Adorant, die rechte Hand im Gebete zu den Göttern erhebend; sein Himation lässt die rechte Schulter und Brust frei. Vor diesem Adoranten stehen zwei *kleine Kinder*, in der gewöhnlichen dichten Kleidung und der die Verehrung der Götter ausdrückenden Haltung. Endlich hinter dem Manne, fast auf seiner Schulter, ist die in gleicher Weise zum Gebet erhobene Hand eines weiteren Adoranten, wahrscheinlich seiner *Frau*, erhalten. Der jetzt verlorene Teil des Reliefs nach rechts wird wohl noch andere Adoranten enthalten haben, ebenso wie in dem ebenfalls abgebrochenen Teile auf der linken Seite hinter Asklepios auch noch andere Mitglieder seiner Familie, z. B. seine Töchter, abgebildet gewesen sein werden. Das Relief ist technisch verwandt speziell mit dem S. 254 unter 32 N° 1335 beschriebenen (Taf. XXXVI 4).

60. N° 1363 (Taf. XLV 6)

Zwei weibliche Adoranten, Bruchstück eines Reliefs aus dem Athener Asklepieion[1].

Bruchstück eines Reliefs, links, unten und rechts abgeschlagen, während oben Reste des Epistyls von der Einrahmung erhalten sind. Höhe 0,53, Breite 0,26. Pentelischer Marmor. Schöne Arbeit aus dem Anfang des IV. Jahrh. v. Chr.

Zwei weibliche Adoranten schreiten nach links in ziemlichem Abstande von einander wie in einem Festzuge, beide in ihr Himation gehüllt und mit der kaum herausschauenden rechten Hand die in dem jetzt verlorenen linken Teil der Darstellung vorauszusetzenden Götter verehrend. Die Köpfe sind bei beiden zerstört, die Füsse weggebrochen.

[1] Bibliographie:
Sybel, Katalog der Sculpturen in Athen S. 299 N° 4046.
Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθν. Μουσείου A' S. 238 N° 1363.

61. N° 1364 (Taf. XXXVII 4)

Asklepios, Epione (?) und Machaon, Bruchstück eines Reliefs aus dem Athener Asklepieion[1]

Sehr zerstörte rechte Seite eines Weihreliefs, bei den Ausgrabungen im Athener Asklepieion gefunden. Höhe 0,67, Breite 0,46, Dicke 0,15. Arbeit aus dem Ende des IV. Jahrh. v. Chr.

In einem Rahmen aus Parastaden, Epistyl, Koronis und Stirnziegeln sehen wir links die fast ganz zerstörte Figur eines halb nach links auf einem prächtigen, mit gedrechselten Füssen versehenen Throne sitzenden *Asklepios*, dessen Hände auf den Knieen liegen. Oberhalb der Figur findet sich auf dem Epistyl die Inschrift .... ΙΠΙΟΣ (=Ἀσκληπιός). Hinter ihm steht dem Beschauer zugewandt und den Kopf nach links neigend der Heros [Μ]ΑΧΑΩΝ, wie die genau über ihm auf dem Epistyl angebrachte Inschrift besagt, gänzlich unbekleidet bis auf die linke Schulter, die ein Zipfel der hinter dem Körper herabfallenden und neben dem linken Beine wieder sichtbar werdenden Chlamys bedeckt. Seine linke Hand lässt er herabhängen, während er die vorgestreckte rechte auf die Schulter des Asklepios zu legen scheint. Hinter der rechten Achsel des Machaon sieht man Reste einer dritten, zwischen ihm und Asklepios stehenden Figur, und zwar einer *Göttin*,

[1] Bibliographie:
Δ. Φίλιος: Ἀθήναιον Ε' (1877) S. 158 N° 17.
P. Girard: Bull. Corr. Hell. I (1877) S. 162 N° 30.
Duhn: Archäol. Zeitung 1877, S. 150 N° 25.
Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen S. 299 N° 4047.
P. Girard, L'Asklépieion d'Athènes S. 45.
Ziehen: Athen. Mitt. 1892 S. 245, 2.
Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθν. Μουσ. A' S. 238 N° 1364.

die in der Höhe der Brust den Peplos lüpft, von dem ein Teil im Hintergrunde unter dem rechten Arm Machaons herabzuhängen scheint.

Unten, auf dem allein erhaltenen rechten Stück der unteren Umrahmung steht die Inschrift..... ΑΣΚΛΗΠΙΩΙ (=[ὁ τάδε τοῦ τάδε ἀνέθηκεν τῷ] Ἀσκληπιῷ).

62. N° 1365 (Taf. L)

Hygieia, Poseidon, Asklepios u. a., Relief aus dem Athener Asklepieion [1].

Ein aus zwei bei den Ausgrabungen im Athener Asklepieion gefundenen Stücken zusammengesetztes Weihrelief. Es fehlt das rechte untere Viertel der ganzen Platte, die auch im übrigen sehr beschädigt ist. Pentelischer Marmor. Kunst des IV. Jahrh. v. Chr. Höhe 0,50, Breite 0,62.

Innerhalb eines architektonischen Rahmens aus Parastaden, Epistyl, Koronis und Stirnziegeln ist zuerst in der linken Ecke eine *Göttin (Hygieia?)* abgebildet; sie steht nach rechts, mit dem rechten Fusse auftretend, und neigte den Körper nach r., indem sie sich mit dem linken Ellbogen auf eine vierkantige Stele lehnt. Ihr Haar ist aufgebunden, ihr Körper in einen gegürteten, ärmellosen Chiton gekleidet, über dem ein Überwurf fast bis zu den Knieen herunterfällt. Unter den Brüsten kreuzen sich zwei Bänder. Der Kopf, ein grosser Teil der rechten Körperhälfte, von der Schulter bis zum Unterschenkel, und der quer über die Brust gelegte Unterarm sind weggebrochen.

Vor ihr sitzt n. l. auf einem Felsen ein *Gott*, nackt, bärtig, mit langem, dichtem, auf die Schultern fallendem Haupthaar, den Kopf zu einem hinter ihm und der ersten Figur sitzenden anderen Gotte wendend. Auf dem Felsen ist sein Himation ausgebreitet, von dem nur ein Zipfel auf den rechten Schenkel heraufgenommen ist. Sein vollständig erhaltener rechter Fuss ist an den Felsen zurückgeführt, während der linke, jetzt mit dem Bein bis zur Mitte des Oberschenkels abgebrochen, vorgestreckt war. Der rechte Oberarm geht seitwärts nach unten, der Unterarm war im spitzen Winkel erhoben, ist aber weggebrochen, ebenso wie der linke Arm, der vor der Brust her ging, und das Gesicht.

Hinter ihm sitzt ebenfalls n. l. ein zweiter bärtiger Gott (Asklepios?) mit kurzem Haar, der mit der rechten Hand sinnend das stark behaarte Kinn fasst. Nur der Kopf, der rechte Arm, ein kleiner Teil der Brust und der an den Felsen, auf dem der andere Gott sitzt, gestellte rechte Fuss sind erhalten.

Es folgt sodann ein Rest von dem Kopfe eines vierten, nach l. stehenden Gottes. Unzweifelhaft kam hinter der vierten Figur noch ein weiterer Gott oder ein oder mehrere Adoranten und dahinter die rechte Parastas des Rahmens (vgl. N° 1387).

Das Bild zeigt offenbar eine beratende Versammlung von Göttern, von denen *Hygieia* die erste, *Asklepios* die dritte zu sein scheint. Der vor diesem sitzende zweite bärtige, unbekleidete Gott ist gewiss weder einer seiner Söhne, die man ja jung und unbärtig sowie hinter Asklepios stehend erwarten müsste, noch auch einer der vor Asklepios in Athen verehrten Heilheroen wie Amynos [1], Alkon oder der Heros Iatros, da diese wohl kaum *vor* Asklepios sitzend dargestellt sein könnten. Ich glaube vielmehr, der Felsen, der als Sitz dient, die Nacktheit des Körpers, der dichte Bart, das wellenförmige starke Haupthaar und die Hal-

[1] Bibliographie:

P. Girard: Bull. Corr. Hell. I (1877) S. 164 N° 37 (das linke Stück) und S. 165 N° 40 (das rechte Stück).

Duhn: Archäol. Zeitung 1877 S. 150 N° 26 (das rechte Stück) und S. 162 N° 71 (das linke Stück).

Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen S. 286 N° 3991 (das linke Stück).

Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθν. Μουσ. Α' S. 238 N° 1365.

[1] Körte: Ath. Mitt. 1891 S. 309 fg.

tung in ihrem ganzen lassen auf *Poseidon* schliessen. Wir haben ganz ähnliche Darstellungen von diesem auf anderen attischen Denkmälern, z. B. dem Zwölfgötteraltar aus Athen (s. Abb. 110 S. 159), einer Scherbe von einer panathenäischen Amphora[1], sowie in manchen anderen Vasenbildern[2] und in nicht wenigen Münztypen. Das Erscheinen Poseidons im Asklepieion und in der Familie des Asklepios hat nichts sonderbares an sich. Nicht nur der alte Mythus von der Vergewaltigung der Alkippe durch Poseidons Sohn Halirrhothios[3] bei der Quelle des Athener Asklepieion, sowie die Bezeichnung der etwas salzigen Quelle als «θάλασσα» und der Glaube, sie stehe mit dem Meere in direkter Verbindung[4] (wie die θάλασσα Poseidons im Erechtheion auf der Akropolis)[5] bezeichnen eine enge Beziehung Poseidons zu dem Athener Asklepieion, sondern wir wissen auch, dass nach der Ἰλίου πόρθησις nicht Asklepios, sondern Poseidon der Vater von Machaon und Podaleirios war, und dass er den ersten in der Chirurgie, den zweiten in der Diagnostik unterrichtete, woraus hervorgeht, dass Poseidon auch als Arzt galt[6]. Tatsächlich wurde er wenigstens auf Tenos als Arzt (ἰατρὸς) verehrt[7], was gewiss mit den allmein angenommenen Heilkräften des Meerwassers zusammenhängt. Jetzt verstehen wir denn auch die Haltung der Hände des Gottes auf dem hier besprochenen Bilde: die rechte Hand stützte sich auf den nur in Farbe ausgeführten Dreizack, die vorgestreckte linke trug vielleicht sein gewöhnliches Symbol, den Delphin.

63. N° 1366 (Taf. XLV 7)

Zug von Athenerinnen aus dem Asklepieion auf einem Relief aus dem Athener Asklepieion[1].

Rechtes Eck- und Mittelstück von einem Weihrelief aus dem Athener Asklepieion. Pentelischer Marmor. Kunst aus dem Beginne des IV. Jahrh. Jetzige Höhe 0,43, Breite 0,45.

Zur linken Seite der Parastade sieht man eine *steinerne Treppe,* von der drei Stufen erkennbar sind. Über diese Treppe steigen nach links *drei Mädchen* herab, das letzte dem Beschauer zugewandt, während *zwei weitere,* jenen voraus, schon die Treppe hinter sich haben und wie im Festzuge nach l. weiter gehen. Bei den ersten drei Mädchen ist der Oberkörper verloren, bei dem vierten der Teil des Kopfes oberhalb der Nase; nur das fünfte ist wohlerhalten. Alle haben die rechte Hand unter dem Überwurf vor der Brust erhoben.

Diese eigenartige Szene bietet vielleicht einen Zug von *Adoranten, die aus dem Asklepieion herabsteigen,* oder wahrscheinlicher *einen Teil des Festzuges der Epidaurien,* an dem, wie wir wissen, auch die Athener Jungfrauen teilnahmen[2]. Die Treppe ist wohl die aus dem Asklepieion oder auch die vom Eleusinion herabführende, die beide von dem Festzuge der Epidaurien benützt wurden.

Es ist sehr zu bedauern, dass dieses ganz einzige Denkmal in so traurigem Zustand und so unvollständig auf uns gekommen ist!

[1] Tischbein V Taf. 109.
[2] Reinach, Rép. des vases peints I 125, 195, 379, 446. II 363.
[3] Pausan. I 21, 7.
[4] Aristoph. Plut. v. 666. — Plin. Nat. Hist. II 106, 3 und P. Girard, L'Asklépieion S. 70 ff.
[5] Herod. VIII 53.—Pausan. I 26, 6.
[6] Arctin. Ἰλίου πόρθησις S. 35: Kinkel, Schol. Townl. II 11, 515.—Eustath. 859, 45. —Wilamowitz, Isyllus 47 ff —Thrämer, Asklepios: Pauly-Wissowa, Real-Encycl. S. 1658.
[7] Philochor. (Fragm. 14) bei Euseb. Προτρεπτ. II 20.

[1] Bibliographie:
Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen S. 306 N° 4235 (das von Kastriotis aus dem Archiv des Museums angemerkte Stück Sybel S. 396 N° 4024 gehört nicht hierher).
V. Staïs, Marbres et bronzes du Musée National I 189, 1366.
Π. Καστριώτης, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθν. Μουσ. Α′ S. 239, 1366.
[2] Mommsen, Feste S. 220 fg.—Svoronos: Journ. int. d'Arch. numism. IV S. 365 ff., 369 ff.



